
ИСКУССТВО
Мобилизовать все силы,
чтобы
успешным решением задач
третьего года пятилетки
обеспечить построение
социалистического общества,
укрепить
хозяйственную мощь
и обороноспособность союза!
МАССЫ
В
12 (20)
1930



УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Издатель — АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

Главлит Б—336 „Полиграфтехникум" в Москве Тираж 10.000

ИСКУССТВО В МАССЫ

ЖУРНАЛ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

ДЕКАБРЬ 1930 № 12 (20)

НА ДВА ФРОНТА

Проект платформы для консолидации пролетарских сил на изо-фронте, предложенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС, конечно, имеет не мало недостатков, неточностей, шероховатостей. Но надо считаться с тем, что это первый документ, выдвигающий практическую основу для консолидации. Это первый документ, выработанный одной из пролетарских групп, отталкивающейся со всей решительностью от установок, несущих печать чуждых классовых влиянией, решительно преодолевающей их в своих новых установках.

Этот документ следует обсуждать, уточнять, дискуссировать. Уточнение и обсуждение его тем более необходимы, что составители проекта — художники-практики, не имеющие высокой квалификации в составлении деклараций и не претендующие на разрешение своими силами всех проблем и вопросов в области искусства.

Конечно, мы ждем критики проекта платформы не с групповых и не с формалистских высот, а с принципиальных позиций марксистского искусствоведения, с партийных позиций.

Наконец, крайне необходимо, чтобы не затемнялось спорами „по поводу" и критическими рейдами в область третьестепенных вопросов — основное, первостепенное, важнейшее в этом документе.

Что же основное в тезисах (платформе) фракции АХР, ОМАХР, ОХС?

Основное в том, что комфракция АХР со всей настойчивостью выдвигает в порядок дня организацию Ассоциации пролетарских художников и дает конкретные установки, принципиальную основу для этого. Ибо консолидация пролетарских сил должна произойти не в результате механического сложения пролетарских групп, а только на строго принципиальной основе.

Каковы же основные моменты этой принципиальной основы для консолидации пролетарских сил на изо-фронте?

Эти моменты следующие:

Классовая четкость.

Неразрывность с революционной теорией и революционной практикой пролетариата.

Непримиримая борьба с чуждой идеологией и чуждыми творческими установками.

Решительная борьба на два фронта.

Последовательная и исчерпывающая самокритика.

Чтобы показать, что проект декларации в основном дает именно принципиальный материал для консолидации пролетарских сил, обратимся к тексту:

„Мы считаем единственно правильным критерием в оценке положения на изо-фронте, в разборе творческих позиций отдельных групп, документов и фактов жизни изоискусства диалектико-материалистический метод и критерий классовой борьбы и революционной практики пролетариата".

„Не ленинским, неверным, оппортунистическим нужно считать взгляд на наш переходный к социалистическому обществу период, как на период постепенного затухания классовой борьбы. Это—капитулянтская, разоружающая пролетариат перед лицом мировой буржуазии и кулачества установка. Ибо реконструктивный период характерен именно усилением и обострением классовой борьбы на всех участках нашего строительства и социалистическим наступлением пролетариата".

Буржуазные влияния сказываются в пролетарском секторе искусства в различных формах пленения буржуазной идеологией, в различных чуждых нам установках и в чуждой практике.

„Так бывает, когда некоторые наши товарищи не видят происходящей на фронте искусства классовой борьбы, не видят активизации чуждых нам буржуазных обществ, групп и художников, не видят роста нового пролетарского искусства".

„Так бывает, когда под видом работы с попутчиками вообще оппортунистически смазывается борьба с классово чуждой нам идеологией и ее конкретными носителями, когда наши товарищи не видят происходящей диференциации попутничества, подходят к нему (попутничеству. Ред.), как к явлению неизменному, забывая, что, расслаиваясь, попутничество одной своей частью переходит на сторону буржуазии".

„Так бывает, когда те или иные товарищи попадают в плен „высокого" мастерства большого буржуазного художника, в плен эстетства, не замечая подлинно классового, активно враждебного лица его, не замечая классово враждебного влияния его на пролетарские кадры".

„Так бывает в случаях оппортунистического искажения марксизма-ленинизма; так бывает, если на том или ином участке нашими товарищами не дается своевременного и сильного отпора чуждой идеологии, чуждым творческим системам и чуждой практике".

„Кто не понимает, что путь пролетарского искус-

ства — путь острой классовой борьбы, тот играет наруку врагам рабочего класса".

Со всей решительностью фракция АХР, ОМАХР и ОХС призывает пролетарский сектор изо-фронта координировать действия для отпора буржуазному искусству и буржуазному влиянию в творчестве попутчиков.

„Под лозунгами „вечной красоты", „вечной правды", „абстрактного качества", уходя корнями в прошлое и те стороны настоящего, которые мы зовем буржуазной стихией, в советской стране все еще процветают чуждые идеалистические, буржуазные творческие установки".

„Видя свое классовое поражение в успехах нашего наступления, боясь диалектики нашей действительности, буржуазные художники уходят от нее в кусты пейзажа, под крыло натурщицы („репинцы", „куинджисты", „индивидуалисты", большинство ОМХ и др.), либо маскируются в защитный цвет буржуазного фронта—формализм („4 искусства") и под лозунгами „качество превыше всего" бегут в мир теней и абстракций. Если же они, отрицающие советскую действительность, берутся за советскую тематику, то искажают ее в своем классовом зеркале и дают, в сущности, реакционные и карикатурные образы нашей борьбы и строительства.

Здесь, в этой среде, сохранившей в значительной полноте идеологию прошлого, выражающей в настоящем сопротивление капиталистических элементов и кулацкой стихии социалистическому строительству, (и, конечно, в самих остатках капиталистических отношений) — корни правой опасности на фронте изоискусств.

„Недостаточность отпора этим группам, с их ярко выраженной чуждой идеологией, говорит о недостаточной активности и недостаточной организованности пролетарского сектора изоискусства. В этом — определенная правая опасность".

Некритическое следование образцам буржуазного искусства, неумение преодолеть их отрицательное влияние—также конкретное проявление правого оппортунизма, пленения буржуазной идеологией.

Сюда, по правой опасности в рядах пролетарских художников, надо сосредоточить самый сильный огонь. Ибо и в области искусства правая опасность — главная опасность.

„Почему правый уклон является теперь главной опасностью в партии. Потому, что он отражает кулацкую опасность, а кулацкая опасность в данный момент, в момент развернутого наступления и корчевки корней капитализма, является основной опасностью в стране". (Сталин).

Лишним доказательством верности этого положения и для участка искусств нужно считать правооппортунистическую вылазку на собрании по перевыборам месткома изо от 20 ноября 1930 г. художника коммуниста Григорьева. В своем выступлении Григорьев, затушевав политическое значение доклада о промпартии и смазав сущность классовой борьбы (Григорьев видит только „грызню" формальных направлений) и диференциации попутничества, требовал полного объединения всех художников, выступал против „засилья" художнического молодняка и т. д.

АХР, как крупнейшая из попутнических организаций, конечно, не может быть изъята из числа художественных объединений, в которых правая опасность находит достаточную питательную среду. Колеблющиеся мелкобуржуазные попутчики АХР, как и попутчики других объединений, сами — плацдарм классовой борьбы. В каждом из них борется новая идеология со старой, и каждая идеология находит соответствующую почву, социальное основание и поддержку в одном из двух борющихся социальных укладов: социалистическом или капиталистическом. И чуждая идеология, выражающая напор капиталистических элементов и кулачества, сплошь да рядом проглядывает в отдельных творческих установках тех или других работ попутчиков, отвоевывает целиком некоторых из попутчиков и сказывается, как крен вправо, на установках пролетарских художников попутнических организаций, в том числе и АХР.

. . . „тем решительнее надо бороться с правой опасностью в рядах пролетарских кадров. Часть пролетарского коммунистического сектора АХР еще до сих пор не поставила вопроса об увязке своих творческих поисков с практикой классового строительства, тематика остается зачастую пристегнутой к произведению".

„Пассивизм является основной творчески-политической опасностью для нас. Вместо действенного показа в своих произведениях рабочего класса, осуществляющего строительство социализма, переделывающего весь мир и самого себя, мы видим часто пресловутый „индустриальный пейзаж" — натуралистический хаос из кусков машин и людей. Рабочие выступают не как хозяева производственного процесса, а как части живописного интерьера. Мы имеем часто неглубокое проникновение в действительность, показ ее снаружи, а не раскрытие ее основных, ведущих тенденций....

„По этой правой опасности в наших рядах мы должны беспощадно бить. Только действительное преодоление правой опасности сможет вывести нас на путь создания политически-действенного искусства".

Пролетарское ядро АХР вступило в эту полосу решительной борьбы с враждебными идеологическими влияниями, чуждыми творческими установками и чуждой практикой. Пролетарский сектор АХР пересматривает свои установки, уточняет позиции, непримиримо борется с пассивным натурализмом, снимает лозунг „героического реализма" и заменяет лозунг „искусство в массы" лозунгом „за пролетарское искусство".

„Лозунг „героический реализм" не является для нас ни творческим лозунгом и, тем более, ни творческой установкой, ни творческим методом, ни ориентировкой на пролетарский стиль".

„Ахровским лозунгом „искусство в массы" пролетариату отводилась роль потребителя искусства, в то время как теперь вся наша революционная практика выдвигает пролетариат массовым организатором и руководителем реконструкции на всех участках социалистического наступления".

„Лозунг „искусство в массы", закономерный для восстановительного периода, но не охватывающий сегодня задач культурной революции и реконструкции искусства, мы заменяем лозунгом „ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО".

Последовательная и решительная самокритика, борьба с правыми установками и „левыми" загибами, борьба с чуждой идеологией, борьба за революционного попутчика, — все это является большим шагом вперед для пролетарского ядра АХР и серьезнейшей предпосылкой создания Ассоциации пролетарских художников.

Но „задача состоит в том, чтобы продолжать и впредь непримиримую борьбу на два фронта" (Сталин).

Направляя главный удар направо по представителям мелкобуржуазного либерализма, необходимо со всей решительностью бить и „влево", по теоретикам мелкобуржуазного радикализма, ибо мелкобуржуазный радикализм отражает в конечном счете (с иным социальным оттенком) такие же чуждые идеологические влияния. Только здесь чуждая враждебная нам идеология щеголяет „левым" жестом и „левой" фразой. Решительный удар в ту сторону имеет тем большее значение, что буржуазный радикализм в области искусства теоретически особенно активен и выработал цельную систему чуждых нам установок, хоронящих образное искусство, подменяющих идейность искусства технологизмом, решающих сообразно этому проблему культурного наследства и т. д.

В этом смысле очень характерен функционализм в архитектуре, выступающей до сих пор на правах стиля нашей современности.

„Узко технологически и механически понимающий сущность социалистического строительства, функционализм бессилен выразить глубокое социальное содержание соцстроительства, процессы переустройства человеческого общества, психологию восходящего класса, стремление в будущее".

„Функционализм должен быть нами разоблачен полностью, как форма идеологического сопротивления уходящего класса. Защиту функционализма партийцами нужно считать резко выраженной формой правого уклона. Беззубость по отношению к функционализму — яркое выражение примиренчества".

Но так как буржуазный „радикализм", выраженный в функционализме, сплошь да рядом подпирается мелкобуржуазным радикализмом „Октября", то борьба с неверными, чуждыми установками „Октября" должна сопутствовать разгрому функционализма.

„Попутнический „Октябрь" — эпигон „Лефа" собравший почти все его разгромленные кадры, не отказываясь на словах от идеологических задач искусства, стыдливо их полупризнавая, в то же время утверждает „реализм, делающий вещи", прикрывает чуждые диамату и марксистско-ленинскому мировоззрению пролетариата установки функционализма (ОСА), вытравляет идеологические моменты из области производственных искусств, зовет нас на выучку к эпохе „зрелого (?!) капитализма" (термин т. М ца), заявляя в своей декларации:

> „Особенно важным для пролетарского искусства являются достижения последнего десятка лет, когда методы планомерного и конструктивнего подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты".

„Октябрь", собравший осколки „Лефа", не пытается дать классового анализа искусства последного десятилетия загнивающего капитализма (империализма), видя в нем лишь элементы „планомерного" (?!) „конструктивного" (?!) подхода, в своем увлечении и переоценке искусства империализма не видя классово враждебной природы его, приписывает ему элементы плановости".

„Затемнение социальной функции искусства художниками Запада, ставшими на буржуазные позиции „искусства для искусства", на путь формотворчества, на путь „объективного, формально аналитического" искусства, выдается апологетами искусства загнивающего капитализма за объективные надклассовые „методы планомерного и конструктивного подхода" (не смахивает ли это на теорию „организованного капитализма"?).

Формалистская установка „октябристов" обусловила и их художественно-политическую линию на изофронте. „Октябристы" смазывают классовую борьбу на изо-фронте, не ставят перед искусством боевых классовых задач, путают до сих пор правое и левое в искусстве, подменяя правое и левое — в политическом отношении — понятиями формалистскими".

„Устанавливая в вопросах культурной преемственности и развитии искусства непрерывность с искусством „зрелого" капитализма, идеологи „Октября" забывают о прерывности, о том, что пролетарское искусство принципиально отлично от капиталистического и является отрицанием его так же, как наша действительность строящегося социализм аявляется отрицанием капиталистической действительности".

„Октябрь" идет на поводу у буржуазной культуры и, выбивая из рук пролетариата идеологическое оружие искусства, играет наруку врагам рабочего класса.

„Мы утверждаем, что „Октябрь" в теории и на практике выражает чуждую пролетариату идеологию, что пролетарская часть „Октября", его партийная часть, повинна в правом уклоне в теории и на практике, хотя бы этот уклон и проявлялся в „левой" фразе".

„Ибо установки, разоружающие пролетариат, выхолащивающие идейность, установки механистического порядка, никак не могут быть в своей сущности не оппортунистическими".

Мы считаем, что пролетарская группа в „Октябре" должна сейчас сугубо критически пересмотреть свои установки, под углом зрения классовой их четкости и соответствия революционной теории и практике пролетариата.

Побольше действительной самокритики!

Художники пролетарского ядра АХР обращаются к пролетарским художникам „Октября" с призывом повести классовую борьбу не только против классового врага на общем фронте, но повести классовое наступление против чуждых идеологических элемент в в установках самого „Октября".

Предлагаем преодолеть и снять такие установки, как „реализм, делающий вещи", все положения, которые ведут к отрицанию образности, а следовательно, и идейности в искусстве, неправильное истолкование проблемы культурного наследства.

Предлагаем художникам „Октября", которым близко дело пролетариата, разорвать круг своих цеховых обязательств для общих интересов социалистического наступления на фронте искусств и на всем фронте социалистической стройки.

Предлагаем пролетарским архитекторам ВОПРа со всей решительностью оттолкнуться от функционализма и разоблачить его до конца, как чуждую идеологическую систему.

ОБСУЖДАЕМ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В ПРОЛЕТАРСКОМ ИСКУССТВЕ[1]

Тезис 1. Вопросы творческого метода выступают в качестве особой проблемы только на определенном этапе развития искусства. Если сравнить положение пролетарского искусства с тем положением, в котором находится пролетарская литература, где проблемы творческого метода поставлены широко, остро и довольно четко, то необходимо констатировать отсталость искусства в сравнении с литературой. Пролетлитература ставит вопросы творческого метода уже на основе богатой творческой практики, на основе большой организационной работы, имея значительные достижения и в той и другой области. В области искусства мы ставим вопросы творческого метода, не пройдя тех этапов развития, которые прошла литература.

У нас только сейчас развертывается более широко борьба за пролетарское искусство, за сплочение пролетарских кадров, за создание организационного базиса борьбы (ассоциации пролетарских художников). Вопросы творческого метода мы должны ставить одновременно, вместе с этой борьбой, в фазе «первоначального накопления» пролетарского искусства.

Но отсутствие богатого предварительного опыта не означает, что мы можем вопросы творческого метода механически перенести из области литературы в нашу область. Проблема творческого метода не есть какая-то обособленная проблема, а в конечном счете есть другая сторона (именно специфическая сторона) того вопроса, как мы понимаем наше искусство, его задачи, роль и функции на данном этапе развития и каким образом включаем его в социалистическое строительство.

Тезис 2. Переживаемый нами фазис реконструктивного периода, который характеризуется, как «гигантское развертывание социалистического строительства», и в котором поставлена задача развернутого наступления на капиталистические элементы по всему фронту, требует максимальной активизации всех пролетарских сил, в том числе в области искусства.

Но эта активизация должна быть не только количественной, но и *качественной*. Как раз из этих качественных требований активизации пролетарских сил на художественном фронте классовой борьбы и вытекает необходимость разработки тех вопросов, которые представляют собою проблему творческого метода.

В вопросе о том, как мы понимаем искусство, его роль и задачи, сейчас уже в широких кругах попутнических организаций считается бесспорным то положение, что искусство не может ограничиваться пассивной документацией действительности, что оно есть не *только* отражение действительности, а должно быть активным участником социалистической переделки «*мира*», должно своими средствами непосредственно участвовать в борьбе за социализм. Но тезис об активности искусства не всегда понимается в его диалектическом значении. Активность не всегда понимается как органическая активность, как *специфическое выражение активности самого пролетариата*, как специфическая форма борьбы пролетариата за социализм, а иногда совершенно механически — как активность *на службе* у пролетариата. В такой трактовке активности искусства, в которой пролетариат играет роль только потребителя, только «заказчика», мы в конечном счете имеем отрицание пролетарского искусства, ибо пролетариат как потребитель, с одной стороны, и исполняющий «заказы» художник-специалист — с другой, противопоставляются друг другу, как две разные величины, имеющие между собой только деловую связь. Ставить вопрос так означает, дальше, и разрыв самого искусства, в котором тематическая, сюжетная сторона подчиняется воле «заказчика» и «потребителя», а в области творческого метода сохраняется полная (или почти полная) свобода за художником.

Таким образом недостаточно признать декларативную формулу об «активности искусства», а надо поставить вопрос о том, в чем и как выражается эта активность.

Задача пролетарского художника заключается в том, чтобы отыскать в познаваемой им действительности те *ведущие прогрессивные моменты противоречия*, которые двигают вперед эту действительность, и не только отыскать, но и *раскрыть*, *подчеркнуть* их, показывая, таким образом, диалектику исторического процесса в отдельных, единичных явлениях его. Только в этом случае, только если он найдет, раскроет и подаст, с точки зрения исторических задач своего класса, эти ведущие моменты классовой борьбы в нашей действительности, он может быть активным художником в пролетарском смысле, только в этом случае он может дать нам «зарядку» для настоящих и предстоящих боев.

Тезис 3. Развернуть широким фронтом борьбу за пролетарское искусство возможно только при условиях: а) создания организационной базы для этой борьбы, б) классово выдержанного проведения диференциации имеющихся кадров искусства, обращая при этом особое внимание на художественную пролетарскую молодежь, в) решительного уничтожения барской обособленности искусства от повседневных задач практики пролетариата, г) наличия ясных, четких установок в понимании задач своей практики и в вопросе проведения этой практики (творческие вопросы).

Тезис 4. Говорить о творческом методе в первую очередь значит, разоблачая установки и практику классово чуждых художественных групп, давая об'ективную оценку группам, связывающим свою практику с общими задачами пролетариата, и учитывая выявляющиеся в самодеятельном искусстве творческие силы пролетарских масс, — установить ведущие тенденции в развитии нашего искусства.

Анализируя общее положение на фронте искусства, необходимо установить, что, несмотря на сравнительную отсталость, несмотря на трудности и на малочисленность пролетарских кадров, развитие искусства в общем пошло по сравнительно правильному руслу. Это русло есть *путь борьбы за пролетарское искусство*.

Тезис 5. В порядке постановки проблемы творческого метода необходимо выяснить классовую сущность, историческую значимость тех основных лозунгов, установок и их практического осуществления, которые имеют место в так называемом «советском искусстве». Наиболее важные из них:

а) ставка на «*советскую тематику*» и на исторически-бытовой жанр. Хотя введение революционных сюжетов

[1] Расширенные тезисы доклада, прочитанного на заседании секции искусства Института ЛИЯ Комакадемии 28 октября 1930 г.

в изоискусство, попытка тематического завоевания искусства для пролетариата в свое время принципиально было правильным началом; хорошее начало превратилось в застой, в самолюбование, ибо тематика бралась и трактовалась узкоэмпирически, изолированно, идиллически, нередко с народническим привкусом — непролетарски.

б) Лозунг «Искусство в массы» — правильный, ленинский лозунг — на практике получил механическую расшифровку и противопоставил себя лозунгу «искусство масс», являющемуся путем к пролетарскому искусству. В настоящее время ни тот, ни другой лозунг не могут уже нас удовлетворить. Борьба должна вестись под лозунгом пролетарского искусства.

в) Ставка на «монументальное искусство». Лозунг «монументального искусства», как центральный лозунг, неверен, ибо он исключает осуществление тех задач, которые выдвигает перед нами повседневная борьба, требующая более гибких, более ударных форм художественной работы, нежели формы «монументального искусства». Наша ставка — на пролетарское искусство, внутри которого могут (и будут) иметь место и монументальные формы, а не наоборот.

г) Ставку на «коллективные методы работы» надо понимать не в вульгарной форме (как, например, «Круг»), а в смысле коллективного решения комплексных задач. В области индивидуальной работы надо ввести методы ударничества, соцсоревнования и т. п.

д) В области «производственного искусства», решительно отвергая ставку на «вещь», как таковую, со стороны «лефов», в то же время надо бороться с тенденциями воскрешения «прикладничества».

е) Особенно осторожно надо подойти к решению задачи «повышения художественного качества». Даже близкие нам художники, повышая «качество» своей продукции, приходили к импрессионизму и сезаннизму. Но надо понимать, что если импрессионизм был следующим шагом после реализма, если сезаннизм был прогрессом по отношению к реализму и импрессионизму, то по отношению к пролетарскому искусству тот же импрессионизм, тот же «ползучий» сезаннизм являются не прогрессом, а отступлением и означают сдачу классовых позиций ради каких-то «абсолютных» качеств.

ж) Лозунг необходимости «лабораторной экспериментации» в нашей конкретной практике есть лозунг «левых» течений и означает борьбу за сохранение прав на формалистские искания. Мы не можем признать право на существование оторванных от практики экспериментов, противопоставляющих себя практике пролетарского искусства, введению пролетарской тематики в искусство. Наш лозунг: единство практики и эксперимента, а не отрыв их.

з) Лозунг «реализм», под флагом которого идут самые разнообразные художественные общества, — лозунг запутанный, неясный, абстрактный и поэтому неверный. Нет реализма вообще, который будто бы можно перенести из одной «эпохи» в другую, а есть реализм, как конкретное обозначение конкретного исторического стиля. Нельзя говорить о «реалистических приемах», которые будто бы всегда одинаковы и будто бы могут быть просто использованы. Нужно говорить о критической проверке, о критическом использовании культурного наследства. А это означает, что нужно ставить задачу преодоления этого наследства. Те или другие моменты в художественном наследстве могут оказаться в нашем искусстве в снятом виде, но не как моменты привходящие, а как моменты нашего, пролетарского метода, как моменты нового единства. Исходным пунктом этого нового единства, нового качества должна быть не история искусства, как «всеобщий арсенал», откуда механически берутся «приемы», а наша действительность, отношение к ней, наше мировоззрение, в котором и история искусства содержится в снятом виде, воспринятая и переработанная в нашем классовом сознании.

Тезис 6. Следовательно, анализ существующих направлений, стилей и их методов — только одна сторона вопроса. Нельзя решать вопросов творческого метода, имея перед собой только искусство. Чтобы понять творческий метод пролетарского искусства, необходимо иметь исходным пунктом все те сдвиги, которые происходят во всем нашем строительстве, которые создали и продолжают создавать новые производственные отношения, «производят коренной переворот во взглядах людей на всю действительность» (Сталин). Пролетарский художник, работая над методом, должен исходить не из эстетических или искусствоведческих канонов, не из «законов» своей «школы», а из этих новых отношений, новых «взглядов». Пролетарским будет тот метод художественной практики, который в состоянии будет специфическим языком искусства передать борьбу в этих новых отношениях, целеустремленность и перспективы этой борьбы, динамичность отношений и их взаимную связь, диалектичность понимания их и, выражая все это, сам будет активным, сам будет участником борьбы, участником переработки психики пролетариата и бедняцко-середняцких масс.

Чтобы достичь этого качества, искусство должно обладать максимальной ясностью, простотой, четкостью изображения. Этого требует не только понятность, и это требование никак не может привести к снижению художественного качества, как думают блюстители «вечного» искусства. Этого требует наше мировоззрение, мировоззрение революционного пролетариата. Как марксизм, выметающий всякую «божественную» красоту метафизических понятий из своего инвентаря, есть высшая ступень в истории мировоззрения, так и пролетарское искусство, выметая из своего инвентаря ложную «красоту для красоты», есть, по своей простоте, по своей ясности и четкости высшая ступень развития искусства. Но эти ясность и четкость относятся не к отдельным изображаемым предметам, лицам и т. д., как таковым (ясность не в натуралистическом смысле, где художник оказывается в плену у предмета), а к целому, к идее, к замыслу. В этом «целом» вещь, предмет, фигура и т. д. выступают развернуто, как видимые (чувственно наглядные) моменты идеи, образа, как части композиции, имеющей внутри себя разные акценты разных предметов. Не рабскую копию, не «впечатление», не суб'ективизированные размышления по поводу действительности, а развернутый синтетический образ конкретного, — вот что должен давать пролетарский художник. И ясно, что, добиваясь этого, он должен сугубое внимание обратить на композицию, которая есть построение, концепция, организация материала и центральная для нас проблема художественной выразительности. Правильное разрешение проблемы композиции дает ясность, четкость, простоту и дает возможность раскрытия явлений в их взаимной связи, в их динамике и борьбе.

Тезис 7. Все это предполагает, чтобы в основу нашего художественного метода был положен метод диалектического материализма.

Исходным пунктом творческого метода пролетарского искусства должна быть сама действительность в ее конкретном многообразии, в ее борьбе, с точки зрения строящего социализм пролетариата. В искусствоведческой терминологии это означает, что в основу художественного произведения должна лечь идея, но идея не абстрактная, а конкретная. Эта конкретная идея в творческом процессе получает художественное обобщение (снимается в образе).

Но преломляющаяся в конкретной идее действительность (действительные отношения) передается художником не как нечто застывшее, не статически, а должна быть продемонстрирована как процесс, как развитие. Прошлое, настоящее и будущее не могут быть трактованы как механически противопоставляемые друг другу величины, а как конкрет-

ные формы единого процесса. Мы должны уметь развертывать наш сюжет в его жизненной действительности, динамичности. Для этого необходимо отыскать те движущие силы, на основании которых совершается движение истории. Это есть классовая борьба. Поэтому художник должен подходить ко всякому явлению с точки зрения классовой борьбы, должен раскрыть в нем конкретные формы классовых противоречий. Но художник должен раскрыть эти моменты классовых противоречий не с какой-то «сверхоб'ективной» точки зрения, а партийно, классово, должен сам иметь определенную установку и выявить эту установку—должен давать в своем творчестве классовую оценку тем процессам, которые он перед нами развертывает.

И если он имеет эту классовую установку, выявляет свою классовую оценку, тогда он, естественно, будет показывать и подчеркивать ведущие моменты в трактуемых им противоречиях, т. е. всегда будет иметь перед собой определенные перспективы, которые совпадают с перспективами нашей общей борьбы за социализм. Чтобы суметь показать конкретную действительность в ее движении и явления этой действительности в их связи, необходимо будет отказаться от довлеющей еще у нас случайной замкнутой трактовки в себе замкнутых эпизодов, переходящих часто в идиллию. Это, конечно, не означает, что мы должны вообще отказаться от изображения эпизодов, давая какие-то туманные общности, схематизацию действительности, а означает, что эпизод мы должны трактовать как момент единого общего и что мы должны раскрыть многосторонность и связи «эпизодов». т. е. отдельного. Следовательно, эмпирический, аналитический и т. п. показ отдельного должен возвыситься до синтетического образа диалектически трактованного общего через отдельное, в отдельном и наоборот.

Наконец, построение образов пролетарского искусства, материальное выражение этих образов должны быть очищены от всяких канонов, установок и «приемов» используемого нами художественного наследства, от случайностей и индивидуальных настроений, от сплошного сенсуализма (импрессионизм), от засилия будто бы об'ективных законов построения вещи, предмета, человеческого тела (сезаннизм, кубизм), от нормировки будто бы вечных биологических законов восприятия (пуризм, супрематизм), от рабского подражания как природе (натурализм), так и принципам технических построений (конструктивизм), от самодовлеющего психологизма и от изолированного раскрытия отдельных явлений и предметов (психологический и аналитический реализм) от засилия канонов, «непостигаемых образцов (классицизм). Как уже говорилось, диалектический метод требует критической проверки и творческого преодоления всех, наследованных нами, стилистических достижений, причем проверки не в лабораторно-экспериментальном порядке, а на практике, всеми нитями связанной с актуальными задачами нашего сегодняшнего дня.

Тезис 8. Поскольку от пролетарского художника требуются раскрытие и выявление ведущих моментов, прогрессивно-ведущих тенденций, заложенных в нашей действительности, он будет выявлять, подчеркивать те социалистические элементы, те элементы социализма, которые уже имеются в наших социалистических предприятиях, колхозах, совхозах, в нашем быту. Поэтому, говоря о том, что творческий метод пролетарского искусства есть не метод отвлеченного созидания, не метод лабораторных исканий, а метод борьбы за гегемонию пролетарского искусства, надо прибавить еще и то, что одновременно он есть и метод победы социалистических элементов в этом искусстве.

И. Маца

От редакции:

Тезисы т. Маца помещаются как дискуссионный материал.



Бартель Гиллес — На баррикадах

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ

Статья т. Рогинской помещается, как дискуссионная. Редакция не разделяет некоторых положений статьи. Оставляя за собой право в дальнейшем полемизировать с т. Рогинской по отдельным установкам, редакция уже сейчас отмечает следующее:
Статья совершенно обходит вопрос о правой опасности, по которой, в разрезе взятой темы, необходимо было ударить со всей силой.
В части статьи, направленной против т. Маца, не указывается, что т. Маца уже не стоит на своих старых, механистических позициях.

1. Против метафизики и схоластики.

Некоторые разрозненные попытки наметить творческий метод пролетарского изоискусства уже предпринимались. Многие из них в априорности и схоластической тонкости ничем не уступают ни талмудическим упражнениям, ни средневековым спорам о том, сколько бесов уместится на кончике иголки.

Бела Уитц — художник, горящий в своем творчестве огнем бойца-пролетария. Но его теоретические изыскания—увы!—подходят под высказанное выше определение, хотя т. Маца в своей книге «Искусство современной Европы» (1926) и дает им лестную аттестацию: «Здесь конструктивизм, как *научный экспериментальный метод*, получает совсем другое, гораздо более *серьезное* значение» (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**), — говорит т. Маца. Посмотрим теперь, каков этот серьезный научный экспериментальный метод (глава «Формальное отражение общественного строя в искусстве»).

Тов. Уитц исходит из следующих предпосылок: «...Наблюдаются два типа общественного строя, а именно: тип централистский и тип анархический... Символ общественного иерархического строя — стабильная монументальная *пирамида* (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**), как *идеологическая* форма (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**), в которой выражаются «материальные и идеологические силы общества». В Египте эта «идеологическая форма» имеет следующий вид (а). В католическо-феодальном обществе следующий (б).



Схема А.



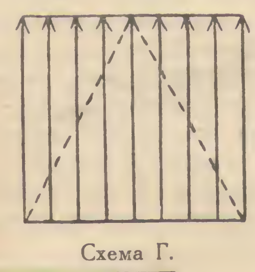
Схема Б.

Но так как «в лице пролетарской диктатуры мы имеем самый строгий централизм» и так как «и культура этого централизма может быть тоже только централистической», то... и ее «идеологическая форма» *тоже* равнобедренный треугольник (см. в).



Схема В.

Нас тот тупик, в который зашел художник, вряд ли может удивить (ведь мы не верим как в то, что можно волшебной палочкой извлечь воду из скалы, так и в то, что, исходя из бесплодного метода, можно притти к жизнеспособным выводам). Но и сам художник несколько смущен этим результатом и потому пытается найти выход в утверждении, что все «силы здесь имеют стремление подняться, но не к «иерархическому» центру вверху, а к расширенной вершине»(?!). Таким образом получается уже квадрат, а этот квадрат потенциально включает в себя формы треугольника, круга, разных четыреугольников и т. д. (г).


Схема Г.

«Задача нового художника-конструктора — изучить эти возможности путем экспериментальной работы, чтобы стать полезным работником новой, величайшей эпохи человечества». К чему ведет это изучение довольно убедительно показывает следующий рисунок Бела Уитц

(«Опыт иделогической формы»).

Как должен быть зритель благодарен, что художник оказался настолько непоследовательным, что не запер себя в бесплодной лаборатории этих «идеологических форм».

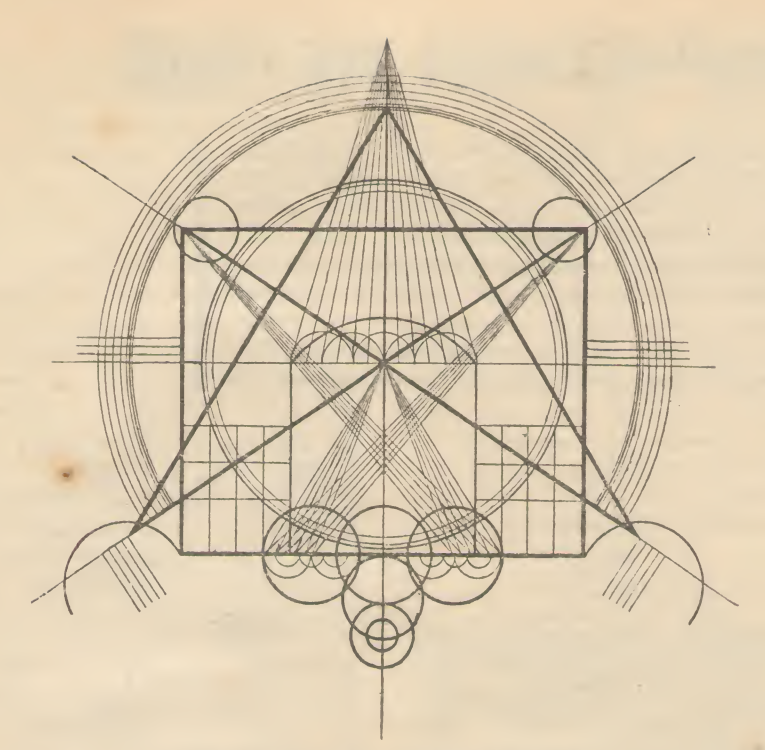
Тов. Уитц не одинок. Он имеет и предшественников и последователей.

В берлинской «*Freiheit*» от 19 июля 1921 г. высказывается следующая мысль: «Между тем как индивидуалист, стремящийся проявить свою личность, предпочитает горизонтальную линию и неподвижную колонну, социалист любит вертикальную вьющуюся линию и закругление, которое сначала охватывает собрата, а затем охватывает небо. Уже общественные поселки будут выстроены в форме круга, в противоположность прежней четырехугольной замкнутости. Жилые дома из любви к земле будут вырастать в формах, ближайших к земле: кротовин, неправильных глыб и камней, лесных грибов, кустов и т. д.».

Все эти рассуждения об извивающихся колоннах и лесных грибах не что иное, как такая же беспочвенная попытка найти «идеологическую форму». Можно смело сказать, что все аналогичные попытки будут сопровождаться столь же успешными результатами, как и попытки алхимиков приготовить в реторте живого человека.

2. Исходный пункт — классовость искусства.

В чем основная ошибка построения тов. Уитц? В том, что он к искус-



Б. Уитц. Опыт идеологической формы

ству подходит в высшей степени механистически, упростительски, выхолащивая всю сложность экономических, классовых отношений и идеологических надстроек до некой абстракции, долженствующей выражать прямую механическую проекцию экономической структуры на взятую, абстрактно же от содержания, форму. Схемы Уитца принадлежат к таким схемам, которые диалектика называет пустыми абстракциями. Классовая сущность искусства не только не находит выражения в этих схемах, но даже смазывается ими. Какую общественную функцию может выполнять эдакий «идеологический» треугольник, скажем, в условиях средневековья? Либо никакой, либо разве функцию магической формулы для заклинаний.

Между тем, если вместо абстрактных рассуждений мы обратимся непосредственно к искусству позднего европейского средневековья (на стыке с ранним Возрождением), мы убедимся, что оно выполняло очень ответственную социальную функцию. Мы убедимся тогда, что эта ответственная функция не имела ничего общего с магическими треугольниками. Не только многочисленные «фабльо» и «швенки» [1] того времени, но и сатирическая скульптура готических храмов самым язвительным образом обрушиваются на монашествующую армию и на многочисленных клириков, на феодально-клерикальную основу общества. Молодая буржуазия растущих городов средневековья боролась в это время со своими духовными и светскими феодалами, шаг за шагом отвоевывая у них права и привилегии. Церковь-феодал являлась ее классовым врагом. И литература, и изоискусство — каждое с своим оружием— выступают активными участниками этой борьбы. В то же время церковное искусство служит интересам эксплоататорских классов, всеми своими образами стремясь внушить священный трепет, смирение и послушание к богу и его ставленникам и агентам на земле — духовным феодалам.

Подлинное искусство позднего средневековья выступает, таким образом, как орудие классовой борьбы. Классовое содержание наполняет его, сказываясь не в «магических» фигурах, а во всех элементах образного языка и в первую очередь в тематике того времени (плутовская новелла в Италии, сатирическая новелла, песенки, высмеивающие дворян, духовенство и монашество).

Такое положение характерно, конечно, не только для взятого периода, но и для искусства каждой отдельной ступени классового общества.

Искусство — одна из мощных орудий выработки классового самосознания и самоутверждения класса. Искусство — средство противоположения его другим классам Причем искусство нисходящих эксплоататорских классов обычно всячески маскирует свои классовые функции. Искусство же классов подымающихся выходит с открытым забралом, помогая утверждению в массах одного класса мировоззрения, вырабатываемого его авангардом.

[1] Краткие сатирико-бытовые литературные произведения средневековья.

3. За „литературщину“ [2]

Но каким путем изоискусство может служить охарактеризованным выше целям? Только тем же путем, каким идут и другие разделы искусства (литература, театр, кино), т. е. путем постановки и раскрытия определенных конкретных проблем. И так же, как и все другие разделы искусства раскрывают эти проблемы через посредство образов, пользуясь специфичностью своих средств, так же и изоискусство должно раскрывать их своими средствами, т. е. средствами зрительных образов, которые и являются его специфичностью. Но ведь это значит провозглашать «литературщину» — воскликнет читатель-художник.

Разберемся же немного в том предубеждении, которое создалось вокруг этого понятия и которое выражается уже в презрительном оттенке самого термина «литературщина».

Кто выкинул лозунг «против литературщины», за особый круг специфических, чисто живописных, задач? Его выкинули идеологи «Мира искусства», позаимствовав его от буржуазных группировок Запада и используя его, как тактический прием для борьбы с ненавистным им передвижничеством, с «направленческой», как они иронически выражались, живописью. Этим лозунгом они маскировались, однюдь не принимая его всерьез. Протестуя против передвижнической «литературщины», против продвижения в искусстве идеологии революционной мелкой буржуазии, они всячески протаскивали свою литературщину — идеологию нисходящего обреченного дворянства. Их картины и рисунки наполнились сюжетами из эпохи расцвета дворянства (екатерининская Россия, Франция Людовика XIV). Ныне эмигрантствующий их критик С. Маковский неоднократно умилялся изображаемыми ими «прелестными ленивицами», так живо воскрешавшими в его памяти образами их «прабабушек», вышивавших цветными синельками.

Серьезно к выкинутому лозунгу отнесся только их преемник «Бубновый Валет», который в своем сборнике, выпущенном в 1912 г., категорически заявил, что ему надоели из'еденные молью кринолины и кафтаны аристократических предков «Мира искусства». Точно так же ни малейшего умиления не вызвали в нем и сами аристократические бабушки, вышивающие синельками. Точно так же, как и до «Мира искусства», равно нет дела «Бубновому Валету» и до передвижничества. «Бубновый Валет» — выразитель чаяний преу-

[2] Лозунг „за литературщину“ — не совсем удачен. Т. Рогинская ставит вопрос о борьбе за тематическую заостренность художественных произведений. Ред.

евающей предвоенной буржуазной интеллигенции. Для того, чтобы ясно было, насколько это течение, выступавшее под лозунгом «чисто живописных» задач, было социально предопределено для всего искусства данного периода, а не только для живописи, приведу следующий факт. В том же 1912 г. в поэзии создается новое течение — акмеизм. Как «Бубновый Валет» порвал с «Миром искусства», так и акмеизм рвет с символизмом. Эта группа, оцениваемая марксистской критикой, как выразительница настроений буржуазной интеллигенции данного периода, выдвигала, например, следующие качества поэта: «Он верит в вес, он читает пространство, он нежно любит материал, он вещества не укорял за медленность и постоянство». В этом кодексе акмеизма для поэта — чрезвычайно много родственного кодексу сезаннизма для живописца.

Вот социальные источники, откуда проистекают лозунги «против литературщины». В них нет ничего «освобождающего» искусство от чужеродного ему груза, как это до сих пор полагают некоторые доверчивые художники. Они — специфичный продукт своего времени и класса. Для нас они отнюдь не обязательны.

Наоборот, последовательное осуществление лозунга о наличии каких-то особенных задач и совершенно своеобразных методов у изоискусства ведет, в конечном итоге, к беспредметничеству, к схеме, к геометрической символике магических треугольников, к превращению изоискусства в «вещь в себе», доступную только самому художнику и ничего не говорящую зрителю (кроме разве узкому кругу буржуазных эстетов).

Утверждение же общности задачи методов всех видов искусства приводит к проблеме образного искусства, к анализу того, в чем специфичность методов образного воздействия для пролетискусства и, наконец, в чем специфичность средств пролетискусства.

«Почему живопись не должна изображать по-своему, т. е. красками, то, что изображает литература?» — спрашивает Плеханов. «Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного [1] человека, и живопись вовсе не является исключением из общего правила», — отвечает он. Только став на эту точку зрения, на точку зрения общности задач искусства в целом и специфичности средств, можно подойти к правильным заключениям.

4. За диалектический метод

Литература раскрывает свой замысел, проводя читателя через последовательный рассказ о целом цикле явлений. Изоискусство (живопись, графика) дает один момент. Но этот один момент может быть построен таким образом, чтобы зритель, глядя на него, восстанавливал всю предшествующую цепь явлений. Это творческое восстанавливание цепи явлений, к которому художник подводит зрителя, присуще многим произведениям передвижников. Например, «Об'езд архиереем епархии» Ковалевского восстанавливает картину эксплоатации и темноты крестьянства, следствием которых являются та покорность и тот страх перед начальством, которые заставляют не только крестьянина, но и двух сельских интеллигентов сворачивать с дороги прямо в рожь. Художник заставляет зрителя восстановить изображаемый им факт в его социальной причинной и временной связи. Но можно ли здесь говорить о диалектическом восстановлении явления? Конечно, нет. Наоборот, художник отсекает при восстановлении явления все те его связи, которые заключают моменты диалектической противоречивости явления. В эту эпоху происходит широкая волна крестьянских волнений. Сельская интеллигенция и в особенности студенчество были охвачены революционным движением. Эти социальные процессы заключали в себе начало разложения того положения, которое изображено художником и которое еще имело место в данный период.

Скажем конкретно: если бы художник изобразил сельского интеллигента не с'езжающим в рожь, а демонстративно остановившимся на дороге, он так же не погрешил бы против фактического положения, как изображая его покорно освобождающим дорогу, потому что и то и другое явление могли иметь место.

Но, отсекая именно те связи явления, которые вскрывают его внутреннюю противоречивость, художник подводит зрителя к тому, что явление, данное на картине, воспринимается, как стабильное, стационарное. У зрителя создается пессимистическое заключение о его неизменности, так как цепь явлений останавливается и замыкается. Это — органический порок всего передвижничества, как течения революционной мелкой буржуазии. Например, в картине Перова «Трапеза», где пирующим монахам противопоставлена нищая женщина, на первый взгляд — попытка диалектического раскрытия связи явлений в противопоставлении, а по существу способ противоположения использован лишь в целях подкрепления основного стабильного явления: «Монахи тунеядствуют» — говорит одна часть картины. «Они могут тунеядствовать, потому что невежественный и нищий народ всегда почтительно-покорен» — безнадежно отвечает вторая. И все. Цепь замыкается. «Так было и так будет», как будто бы утверждает художник. Одна часть подкрепляет другую.

Задача диалектического метода заключается в том, чтобы восстановить предшествующую цепь явлений в их диалектической связи и, не дав восприятию зрителя замкнуться на явлении, служащем непосредственным об'ектом изображения картины, как на стабильном, перевести его на построение последующей цепи явлений. Данное произведение, с показанным на нем конкретным явлением, должно служить для восприятия опорным пунктом, мостом.

Так, например, если бы, давая «Об'езд епархии», художник сумел показать, что данное явление несет в себе ряд противоречий, обрекающих его на неизбежное отмирание, зритель, получая об'ективно-верное изображение явления, получал бы одновременно не пессимистически безнадежную зарядку, а оптимистически действенную.

Тот же принцип приложим и к тем разделам изоискусства, которые дают ряд сюжетных моментов, скажем, в текстиле, фреске [2].

Диалектическое восстановление явления в его социальных причинно-следственных связях — вот наш основной стержень при построении произведения. Но так как содержание есть то определяющее начало, которое обусловливает собой форму, то все эти соображения являются одновременно и соображениями о направлении формальных исканий пролетискусства.

Здесь надо, однако, заметить следующее. Говоря о будущей социальной революции, Маркс указал, что «она может почерпать для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего». То же самое можно сказать и про искусство социальной революции. Но так как это будущее заложено в нашей конкретной действительности и так как главные артерии

---

[1] В другом месте Плеханов уточняет эту мысль следующим образом: „Всякая данная идеология — стало быть также и искусство и так называемая изящная литература — выражает собой стремления и настроения данного общества или, если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, — данного общественного класса“ (подчеркнуто Плехановым).

[2] Возьмем, например, фресковую роспись в клубе им. Дзержинского. В лице каждого из своих звеньев она пыталась разрешить явление в его социальной причинной и временной связи. Но в целом комплекс построен не по принципу диалектической взаимообусловленности явлений, а по принципу механического сложения отдельных его сторон. Фресковая же роспись в клубе „Пролетарий“ пытается дать весь комплекс в плане установления диалектической связи между явлениями.

этой конкретной действительности — это та действительность, которая куется в индустриальных, совхозных и колхозных центрах, то наиболее существенная предпосылка для продуктивной работы — это метод изучения действительности на местах. Повторяю, художник раскрывает свои задачи через посредство конкретного зрительного образа. Он никогда не даст ничего мощно воздействующего на зрителя, если творчески не сольется с задачами социалистической стройки, если не проникнет в глубины нашей действительности, не поймет пружин изменения этой действительности.

Например, художник никогда не сумеет убедительно раскрыть процесс социалистической реконструкции деревни, если не будет знать подлинного облика крестьянина той или иной социальной прослойки периода реконструкции, если вместо крестьян у него будут ряженые — все равно бесплотные ли тени, взятые напрокат у Павла Кузнецова, либо изящные денди типа буржуазного спортсмена, либо «классический» мужичок славянофилов с бородой лопатой, головой в скобку и в лапотках.

Поэтому соображения т. Маца (диспут «Искусство СССР» 1928 г.) о том, что художнику нужно «научиться не изображать внешности (подчеркнуто т. Маца) пролетария, его бороду, рубашку, морщины на лице, а продемонстрировать его классовую историческую сущность», следует поставить наголову и сказать, что творческий метод пролетарского искусства, наоборот, диктует необходимость научиться изображать внешность пролетария (добавим от себя — не только пролетария, но и представителей других классов), его бороду, рубашку, морщины на лице, так, как только через посредство образа можно раскрывать в искусстве поставленные проблемы для зрителя (а не только для художника), не впадая в ничего не говорящую абстракцию геометрической символики.

Конечно, это умение изображать — не самоцель; и каждый данный зарисованный пролетарий интересен для художника не тем индивидуальным, что в нем заключается, а тем, что в нем характерно, как для представителя своего класса. Это умение изображать — средство, которым художник заостряет оружие своего искусства для служения классовым целям пролетариата.

Как производить выборку из этого огромного живого материала, чтобы обработать его в плане диалектического метода?

По краткости места здесь есть возможность остановиться только на двух моментах:

1) Путем отбрасывания всего случайного, имеющего интерес лишь как индивидуальное или частное явление [1].

2) Путем стремления к предельной ясности, раскрытия связей явления, той самой ясности, которую Ленин считал столь необходимой для пролетариата.

5. О культурном наследии, или жемчужных зерен не ищут в навозных кучах

Пролетарское искусство не может быть искусством эпигонским, идущим по линии реставрации какого-либо из пройденных этапов развития или по линии его стилизации. Возрождение античного искусства произошло тогда, когда подымающаяся буржуазия западно-европейских городов вступила в фазу развития, близкую античным городам. Период стилизации наступает тогда, когда данный класс находится на нисходящей линии развития и обращается, поэтому, к периодам своего расцвета («Мир искусства»).

Ни того, ни другого из этих условий нет налицо у пролетариата, строящего новую социальную формацию.

Это соображение не отбрасывает, конечно, вопроса о культурном наследии, но только подчеркивает необходимость критического подхода к нему и большой творческой переработки даже наиболее полезных участков его.

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**) ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не решить» — говорит Ленин. Он же указывает, что к усвоению ценностей прошлого нужно «отнестись критически, чтобы не загромождать ума тем хламом, который не нужен» [2] (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**).

Это последнее соображение, надо, прежде всего, отнести за счет буржуазного формалистского искусства современного Запада. На этой точке зрения сходятся все классики марксизма, характеризуя его с полной четкостью, как искусство глубоко упадочное и противоречащее задачам пролетариата.

... «Для искусства восходящего класса не может служить точкой опоры и образцом искусство исторически гибнущего класса» (подчеркнуто мною. **Ф. Р.**), — заявляет Клара Цеткин в брошюре «Искусство и пролетариат». Ее же слова о том, что нередки эпохи, когда «искусство носит клеймо содержанки обеспеченного господствующего меньшинства», хотя сказанные в другой связи, тоже чрезвычайно подходят для характеристики этого искусства. Я не буду, поэтому, останавливаться на утверждении «Октября», что буржуазное искусство современного капиталистического Запада — наиболее ценное для пролетариата. Оно уже достаточно дискредитировано и теорией и практикой.

Но зато широко распространено другое — половинчатое мнение: если формалистское искусство и не «самое ценное» для пролетискусства, то все же, если порыться, можно найти в нем не мало подходящего. С точки зрения установления основных принципов творческого метода пролетарского искусства это утверждение не менее вредно, так как дезориентирует художников. Ведь только петух в крыловской басне, роясь в навозной куче, нашел жемчужное зерно. Обычно же поступают не так: отправляются в месторождения жемчуга и организуют его добычу. То же самое и в данном вопросе. Вместо того, чтобы в утопической надежде найти что-нибудь ценное, рыться в мусорном ящике формалистского бросового материала, лучше направить искания в ту сторону, где они могут действительно принести ценные результаты без лишней затраты творческой энергии.

Практика нашего искусства убедительно это доказывает: фрескисты дают достижения только постольку, поскольку они отходят от символико-мистического наследия учителей. Бывшие ученики «Бубнового Валета» дают достижения постольку, поскольку преодолевают груз своего наследия. Если же это наследие выдвигают, как идеал, художников постигает крах, как это случилось с «Октябрем».

Это и не удивительно. Ведь форма есть выражение содержания, а если содержание этого искусства диаметрально противоположно и враждебно содержанию пролетарского искусства, то как может его форма действовать иначе, как не в сторону «амортизации» этого содержания?

Если принять положение Плеханова о том, что мерило удачности художественного произведения — это степень соответствия формы идее, мы должны сказать, что чем удачнее произведение современного буржуазного искусства, тем оно вреднее, как материал для формальных заимствований, потому что

[1] Гегель считает, что искусство приводит вещи, запятнанные случайностью повседневного бытия, к гармонии с их понятием, отбрасывая все, что ему не соответствует. Если отвлечься от идеалистического представления о заранее заданной идее (искусство по Гегелю — созерцание духом своей сущности) и полагать, что искусство отсекает элементы случайности в целях уточнения идеи, сознательно проводимой художником, определение Гегеля приобретает всю силу действенности и актуальности.

[2] Высказывания Плеханова широко известны. Высказывания Меринга приведены в статье „Против культа французов“ — „Искусство в массы“.

тем больше приспособлена его форма для выражения враждебных пролетариату идей.

«Так то это так, — может возразить в раздумьи упрямый художник. Да ведь у вас, знаете, замечательные по тонкости «чисто» формальные искания». Но на многого ли пригодилось бы тончайшее умение дегустатора отличать один сорт вина от другого в стране, где изжит алкоголизм? И не кажется ли нам манерным до приторности, до тошноты предельно-изысканный стиль стихов и даже статей эпохи 1905-1917 гг.? Разве кто-нибудь скорбит о том, что сейчас у нас пишут трезвым и мужественным языком?

Когда делаются попытки конкретно указать, что же из этого буржуазного упадочного искусства ценно, получается совсем конфузно.

Например, т. Маца утверждает в своей книге «Искусство современной Европы», что одним из наиболее жизнеспособных западных исканий для пролетариата является «эстетика пуризма».

Остановимся на эстетике пуризма.

«Каждый цвет, каждая линия вызывают у каждого человека (у негра так же, как у француза) одинаковое физиологическое ощущение», — замечают справедливо пуристы. Однако «тот же самый предмет производит на разных людей разное впечатление», — констатируют они — тоже правильно. Казалось, отсюда есть только один вывод, установленный давно марксистской эстетикой, а именно: не биологическая основа ощущение, а смена и разность социальных отношений определяют смену и разность эстетических воспрятий. Между тем пуристы и—как это ни странно (после нескольких робких оговорок) — т. Маца с ними находят, наоборот, что, художникам надо тщательно изучить физико-биологические законы и на основании их построить абсолютные законы эстетики. Вот какие странные шутки играет преклонение перед искусством буржуазного Запада.

В номере «Аполлона» за 1909 г. встречаем следующее письмо из Киева: «Хочется сказать еще два слова об ужасающем вандализме, проявленном киевскими отцами города». Что же это за ужасающий вандализм? — гадает читатель. Оказывается, — о ужас! — «в прелестную поэтическую тишь киевского царского сада» «врезалась пошлая дорога для экипажей и автомобилей». Кто из художников наших дней, когда в СССР строятся величайшие автомобильные заводы, стал бы вопить об «ужасающем вандализме» автомобильной дороги? А между тем биолого-физиологическая основа ощущения за такой короткий срок никак не изменилась. Нет уж, давайте лучше не «испытывать на своей практике» жизнеспособную эстетику пуристов. Предоставим ученым соответствующих категорий разрабатывать проблемы физико-химизма ощущений.

Если мы не желаем загромождать творческие искания пролетискусства в отношении культурного наследия «тем хламом, который не нужен», тогда мы должны обратить его от искусства исторически гибнущего класса к культурному наследию революционных, подымающихся классов, к культурному наследию эпох, выдвигавших материалистические и освободительные идеи. «Конечно, не может быть речи о том, чтобы слепо, без критики воспринимать (даже революционное. **Ф. Р.**) буржуазное искусство и преклоняться перед ним». Наоборот, его надо изучить и понять «с точки зрения исторического материализма. Придется вскрыть ограниченность их содержания и значения»[1].

Но, несмотря на всю «ограниченность их содержания и значения», искусство революционных подымающихся классов представляет наиболее ценный материал для критического изучения. Даже изучение искусства эпохи революционного народничества, искусства революционной мелкой буржуазии, при всех своих органических пороках дает художнику при поисках творческого метода гораздо больше ориентировочных линий, чем самое квалифицированное «кадровое» искусство современного капиталистического Запада. Изучение искусства эпохи Возрождения, которую Энгельс называет «величайшей из революций, какие до сих пор пережила земля, и считает «зачинательницей периода высочайшего развития искусства», гораздо полезнее, чем изучение формалистского буржуазного искусства.

Почему? Ответ отчасти заключается в исключительном по своей значимости замечании Маркса: «Французская революция, — говорит Маркс, — привела к созданию буржуазного государства, «истинные полководцы» которого сидели за конторкой, а жирная голова Людовика XVIII была его главой»[2]. «Но при всем характеризующем буржуазное общество отсутствии героизма оно нуждалось в героизме, самопожертвовании, терроре, гражданской войне и битве народов, чтобы появиться на свет».

И искусство, наряду со всеми идеологиями, со всех сил стремилось к тому, «чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы и поддержать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии».

Наряду со стремлением «поддержать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии», революционное искусство подымающихся классов связано с богатым расцветом социальной сатиры, изучение которой тоже должно оказаться чрезвычайно полезным для творческого метода пролетискусства.

И, наконец, потому, что и энтузиазм и сатира служили целям борьбы, которая— при всей ее ограниченности — велась для того, «чтобы разорвать мертвящие социальные, политические и духовные оковы», наложенные классами, обреченными на гибель.

Повторяю, однако, пролетарское искусство не может быть эпигонским. Не может быть и речи, конечно, о каких-нибудь попытках возрождения классицизма и т. п.

Социальная революция «может почерпать для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего».

Ф. Рогинская

---

1 Клара Цеткин.

2 К. Маркс „18 брюмера“.

БЬЕМ ПО ЧУЖДОЙ ИДЕОЛОГИИ

Удар по „леонидовщине" — это удар и по функционализму вообще, крайний и сугубо формалистский фланг которого „леонидовщина" представляет.
Это удар по теории и практике некритического следования западным архитектурным образцам. Это — приговор неумению исходить в творческом замысле из нашей действительности, из роста социалистических элементов в ней.
Но дискуссия в АСИ — только начало решительной борьбы с чуждыми установками в архитектуре.
За „леонидовщиной" должен быть идейно разгромлен функционализм.
Только в борьбе с чуждыми системами и установками и примиренчеством с ними, в борьбе с правой опасностью и „левым" загибом сложится и окрепнет пролетарский стиль в архитектуре.

ЛЕОНИДОВЩИНА И ЕЕ ВРЕД

В период гигантской стройки и развернутого социалистического наступления на капиталистические элементы в нашей стране необходимо решительно усилить борьбу против явлений и течений в архитектуре классово чуждых, вредных и враждебных нам.

Сейчас, здесь, как никогда, нужна нам борьба как с буржуазно-реставраторскими эклектическими течениями, так и с мелкобуржуазным утопическим формализмом.

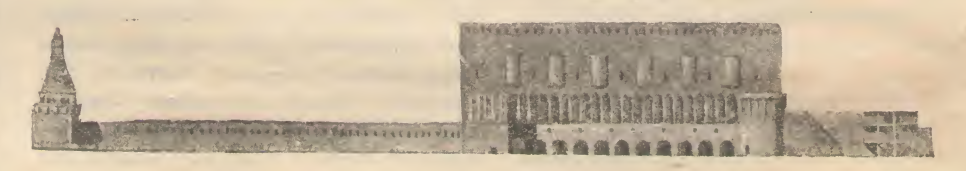
Эклектика занимает в нашем строительстве еще чрезвычайно значительное место. Не так давно строились жилища, клубы и даже фабрики (Ленинакан) в церковно-феодальных формах. Не так давно мимо выстроенного в 1928 г. в церковных формах сельскохозяйственного института в Киеве проходящие старушки, крестясь, говорили:

«Слава богу, советская власть начала церкви строить».

Возрождались ренессансы, ампиры и т. п. в общественных зданиях столицы. В Москве вырастают «палаццо» эпохи Возрождения (здание Госбанка), «дворянские усадьбы» (здание глазной больницы), «советский классицизм» (здание ГПУ и Моссовета), пошлая ампирно-ренессанская окрошка (здание школы ВЦИК в Кремле) и т. д. и т. п.

Прдолжается протаскивание форм архитектуры враждебных нам классов, форм, явившихся выражением психоидеологии буржуазии, помещиков и дворян. Продолжаются подделки под феодальные конструкции — искусственные арки, подвесные своды, декоративные колонны и т. д. И если в Армении и Украине этим вылазкам реакционеров пролетарской общественностью дан решительный отпор, то здесь, в Москве, налицо еще техническая косность, рутина, намеренное отбрасывание новых технических приемов конструкций материалов, стандартизации и механизации, работа по старинке с преступной растратой материалов. Впрочем, и в Москве, там, где заказы проектов идут не бюрократическим путем, а под контролем рабочей общественности, кладется предел этой буржуазно-реставраторской архитектуре. Попытке эклектиков, предложивших проект Дворца культуры на месте взорванного Симонова монастыря в феодально монастырских формах, рабочие металлисты дали решительный отпор, квалифицируя в своем отзыве этот проект, как проявление контрреволюции в архитектуре. «Не для того мы взрывали Симонов монастырь,— говорили они,— чтобы строить его заново».

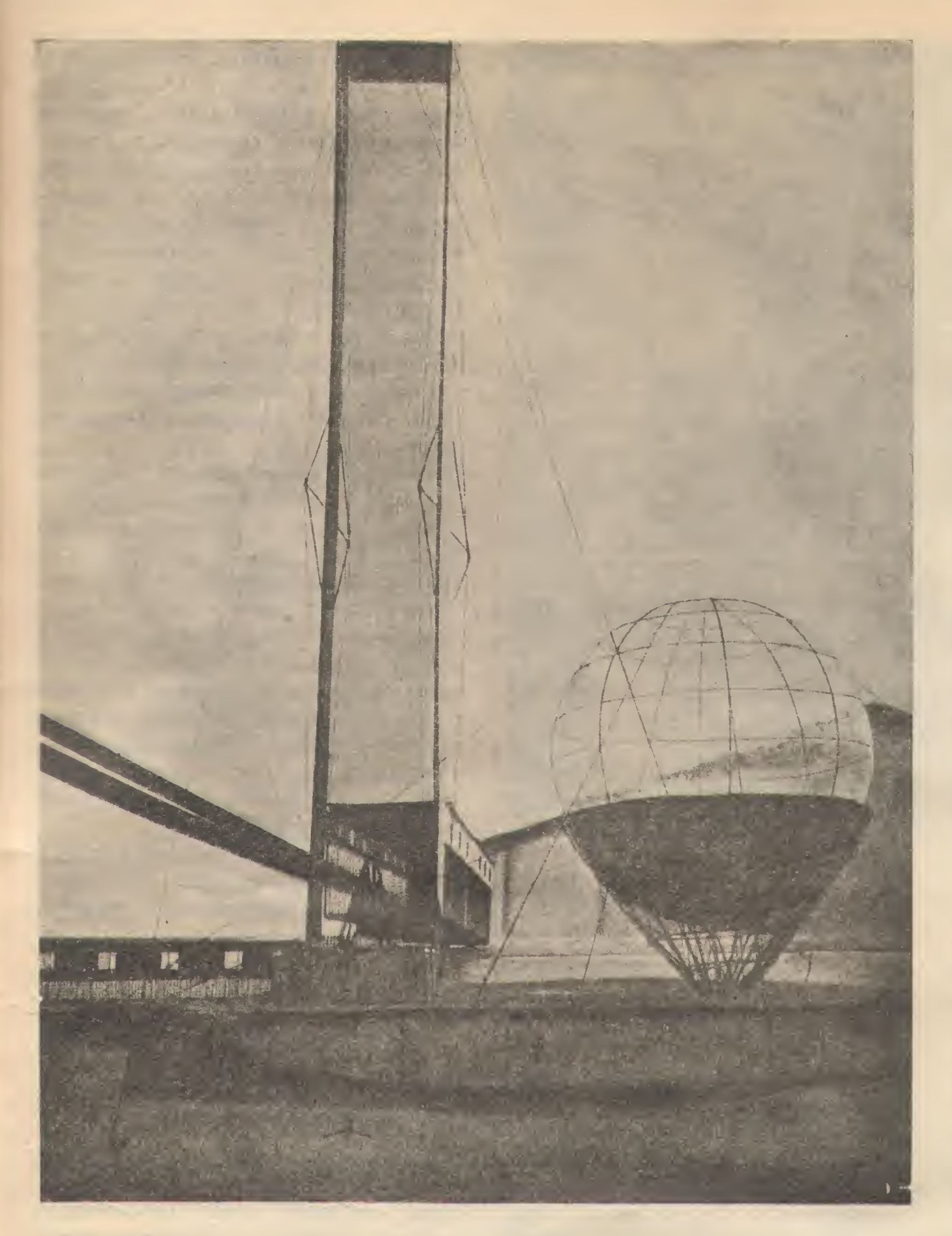
Борьба с эклектиками велась отрядами пролетарских архитекторов (ВОПРА) совместно с попутчиками - конструктивистами и формалистами. Но в период обострения классовой борьбы попутнические организации диференцируются. Часть из них, правда, очень незначительная, старается перейти на пролетарские рельсы, другая часть скатывается во враждебный нам лагерь, впадая во вредный утопизм и отрыв от действительности. Наиболее ярко эти тенденции сказались в так называемой «леонидовщине». Архитектор Леонидов — не одиночка. Это — группировка, имеющая особые систему мировоззрения и метод работы и соответствующую социальную базу. Леонидовцы представляют собой формалистическое крыло в конструктивизме. Их единомышленники — в ОСА и в бывшем Вхутеине. «Леонидовщина» явилась как бы синтезом всего отрицательного, что было в конструктивизме и в формализме. Леонидовцы всецело разделяют лозунг конструктивизма: «смерть искусству». Архитектура как область идеологического порядка ими отметается. Такое же отношение к другим видам искусства: театр пред-



Арх. Гольц, Парусников, Соболев. Проект Дворца культуры



Арх. Леонидов Проект Дворца культуры



Арх. Леонидов — Проект здания библиотеки им. Ленина

лагается заменить планетарием, скульптуру — физкультурой, живопись — фотографией, музыку — «слушанием жизни». Единственная область, не подвергающаяся замене,— это кино, и то оно приемлемо лишь в виде хроники. Ясно, что эта теория конструктивистов с ее лозунгом «смерть искусству» не только не верна, но и вредна, так как она разоружает рабочий класс в области искусства и является для нас не «социально целесообразной», как утверждают конструктивисты, а социально вредной, играющей на руку нашим врагам, ибо в наше время ожесточенной классовой борьбы и величайшей мобилизации масс на социалистическую стройку нам необходимо все виды искусства, в том числе архитектору, максимально использовать как средства агитации и пропаганды.

Казалось бы, что, отрицая архитектуру как область искусства, логично было бы заменить ее инженерией и голым техницизмом, как это и делают наиболее последовательные конструктивисты, но леонидовцы сворачивают с этого пути в формализм.

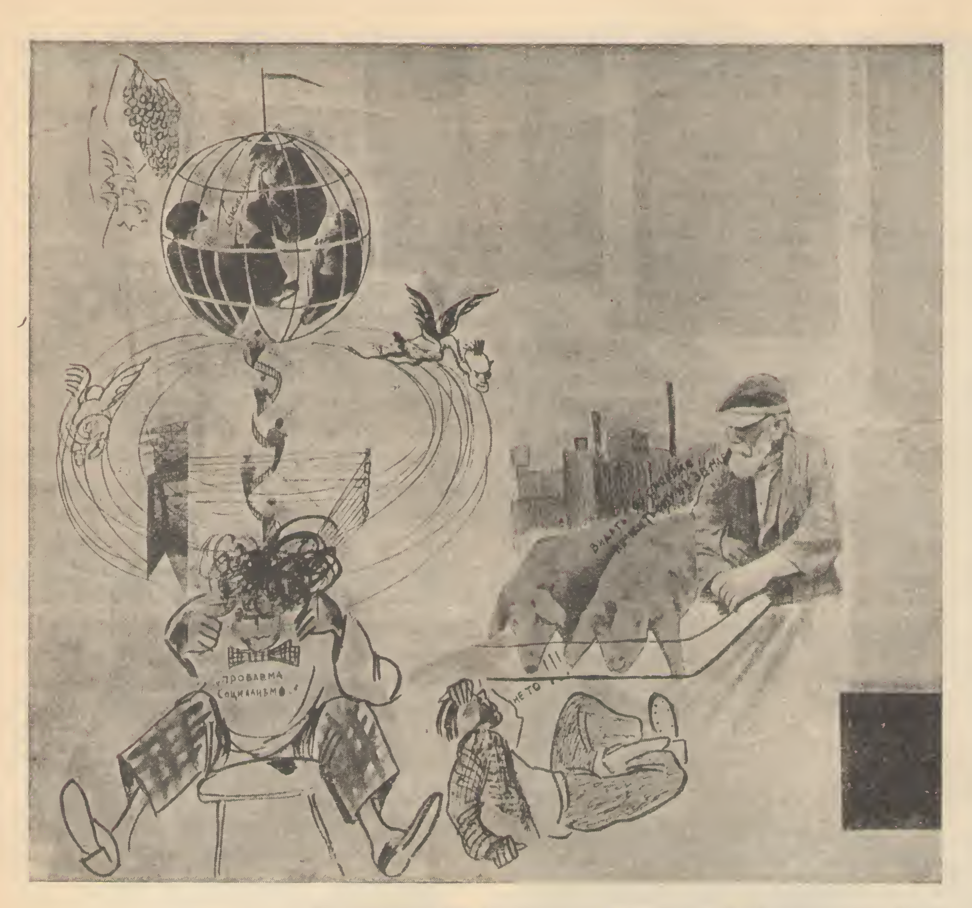
Для них, как и основоположников формализма, характерны фетишизм архитектуры и ее форм, развивающихся, по мнению формалистов, по своим собственным законам, независимо от классовой борьбы, абстрагирование архитектурных форм, отрыв их от социального и утилитарного содержания, игнорирование в проектировочной работе вопросов реального выполнения проекта в натуре, возможности его технического разрешения, применения конкретных материалов и полное игнорирование вопросов экономичности сооружений.

Эти черты очевидны при рассмотрении проектов леонидовцев. Взять, к примеру, проект Ленинской библиотеки арх. Леонидова. Зал массовых собраний у него запроектирован в виде стеклянного шара, лишь одной точкой соприкасающегося с землей. Продуман ли автором хотя бы вопрос эвакуации толпы в случае какой-либо паники (пожар и т. п.)? Возможно ли выполнить его средствами современной техники и из каких материалов? От этих вопросов Леонидов отмахивается. «Техники,— говорит он,— рассчитают, а если нет подходящего материала,— изобретут». Если даже допустить, что средствами современной техники и возможно выполнить это задание, то оно потребовало бы преступной растраты средств. Но эта сторона меньше всего интересует проектировщика. Здесь вопросы социальной целесообразности, утилитарности, экономичности, учета дефицитности материалов вычеркнуты, здесь все принесено в жертву чисто формалистическому стремлению найти острое и контрастное сочетание в пространстве круглоты шара с прямизной вертикали книгохранилища, с горизонталью черты перехода. Можно было бы привести целый ряд произведений всякого рода леонидовцев. Характерна и манера выполнения проектов. Супрематическая композиция из яичной скорлупы, мха, стеклянных пузырей и бумажных наклеек настолько заполняет внимание проектировщика, что она является уже самодовлеющей работой, отдаляющей и подменяющей собой работу по разрешению реальных задач строительства.

Характерно также отношение леонидовцев к конкурсной и заказной работе. Если заказом дается предельная стоимость сооружения или куба, они ее игнорируют, так же, как и программу задания, работая «по своей программе». Здесь они в роли «маэстро», создающих вещи по своему усмотрению и посылающих «к чорту заказчика». Они не делают себя частью заказчика рабочего класса, а наоборот, противопоставляют себя ему. «Заказчик фигурирует в качестве элемента, ничего не понимающего в архитектуре»,— говорят они. В последней своей работе над Дворцом культуры Леонидов остался верен себе, он работал по своей программе, не согласовав ее с союзом металлистов, причем изменил в корне основную установку и план культурно-просветительной работы, намеченной союзом. Рабочее жюри указывало на ошибочность и утопичность его плана культработы, отмечало недопустимость игнорирования данного ему задания.

«Если, к примеру, — говорили они, — мы заказываем мастеру ключ к американскому замку, а он приносит нам ключ к воротам, — куда это годится?»...

Допустим, что Леонидов думает: «плевать мне на заказчика, на обязательства,



Карикатура на Леонидова в студенческой стенгазете АСИ

я хочу фантазировать на отпущенные мне деньги»... И допустим, что все 11 архитекторов (которым были заказаны проекты), занялись бы таким фантазерством, что получилось бы? Получилось бы, что в результате такого подходца стоял бы вопрос о срыве строительства. «Решайте задачу, которую вам дали, а не ту, которую вы придумали, которая ...«вообще...»

Металлисты верно вскрыли социальное лицо Леонидова:

— В его работе ясно сказался буржуазный индивидуализм.

— Это мелкобуржуазный интеллигент, утопист, революционный лишь на словах.

— Здесь дело даже не во вредительстве, а в умирающем классе.

Более четкого и меткого определения леонидовщины трудно дать.

Особенно вредна «леонидовщина» в деле подготовки кадров. Вред Леонидова, как преподавателя быв. Вхутеина, заключался в том, что он прививал студенчеству те отрицательные черты, о которых говорилось выше. Своей кажущейся революционностью он отвлекал студенчество от реального строительства на путь утопического сочинительства.

Вместо упорного преодоления трудностей в деле овладения техническим и научным материалом, в деле изучения производства и быта, он уводил их на путь абстрактных формалистских исканий и конструктивного произвола. Вместо всестороннего охвата предмета архитектуры во всех его связях и опосредствованиях, вместо метода диалектического материализма, он культивировал односторонний, метафизический, формалистический метод.

Леонидов и леонидовцы явились сами продуктом определенной школы, системы ее и среды. Они выросли и определились как архитекторы в среде мелкобуржуазной интеллигенции и деклассированной богемы — довольно значительного слоя в бывшем Вхутеине, в среде, оторванной от производства и общественно-политической деятельности, не связанной с рабочим классом. В среде, воспитанной на метафизических экспериментах формалистов, на техницизме конструктивистов, на нигилистическом отношении к прошлым культурам. В среде, выросшей на дрожжах буржуазно-формалистического новаторства—футуризма, кубизма, супрематизма и т. д. В среде, где культивировались индивидуализм и гениальничанье, погоня за новизной во что бы то ни стало и безразлично, какой новизной. Отсюда выверты в проектах, сногсшибательный трюкизм в плоскости формалистической графичности, пренебрежительное отношение «непризнанных гениев» к массе, как к людям, «ничего не понимающим» в архитектуре. «Архитектура для архитектуры»— конечный итог их понимания.

Воспитание кадров фактически поделили между собой попутчики: конструктивисты (ОСА) и формалисты (Аснова). Помимо ряда положительных моментов этого руководства сказались, в результате, и ошибочные установки этого руководства. Первые ввели абстрактный метод формальных дисциплин, вторые — не менее абстрактное изобретательство. Все это нашло благодатную почву в мелкобуржуазной части студенчества, которая восприняла, продолжила и углубила теорию и практику формализма и конструктивизма и дала своеобразный синтез всего этого — так называемую «леонидовщину».

В «огонь» фантастического изобретательства и конструктивного произвола подлили «масла» и теоретики из Лефа. Когда-то Брик, выступая во Вхутеине на диспуте об архитектуре, говорил:

«Зачем строить такие тяжелые и монументальные здания, в роде Большого театра; нужно театр делать складным: кончился спектакль, сложили, отложили в сторону и открыли площадь для свободного движения автомобилей».

«Марксист» Б. Арватов пришел в восторг от «конструктивных» измышлений Лавинского. Он писал:

«Город в воздухе, город из стекла и асбеста, город на рессорах... Что это — эксцентрика, оригинальничанье, трюк?— Нет, это просто максимальная целесообразность... В воздухе, — чтобы освободить землю, из стекла, — чтобы наполнить светом, асбеста, — чтобы облегчить стройку, на рессорах — чтобы создать равновесие».

А как это выполнить — формалиста не интересует.

«Не мое, — говорит он, — дело, как отнесется к ним (конструкциям) теоретическая механика, готов предположить худшее — буквальная реализация немыслима ни при нынешнем, ни при каком угодно состоянии техники. Мое дело предложить».

И вот такого рода безответственные предложения нашли отклик среди мелкобуржуазной молодежи. Началась мания «изобретений», появились здания в виде аэростатов, дирижаблей и т. д., а один дипломный проект изображал город в воздухе. Автор его исходил из предположения, что путем расщепления электрона будет найдено средство, легко поднимающее здание в воздух. В проекте изображены были здания, парящие в воздухе, с кабинами для жителей. Земля освобождена от жилища и от общественных зданий, она — для труда и экскурсий. Сношение с ней предусмотрено посредством особого снаряда, представляющего собой комбинацию авто, самолета и подводной лодки. После прогулки под водой, по земле и по воздуху можно включиться в любую гостинницу, тоже парящую в воздухе,— в одну из

свободных ячеек, предназначенных для снарядов.

Подобные проекты серьезно рассматривались на заседаниях профессуры, за эти проекты присуждались дипломы и звания.

От леонидовских проектов профессура их «СА» до сих пор приходит в восторг. Подобная установка в подготовке специалистов приобретает особенно чудовищное значение в свете текущих дней. Раскрыто преступное вредительство шайки из квалифицированной технической интеллигенции («промпартия»). В Госплане и в ВСНХ вредителями уделялось сугубое внимание и «мелочам». Они увеличивали нормы высот тех или иных промышленных сооружений, зная, что подобные «мелочи» в общем об'еме строительства дадут гигантские излишние затраты средств на строительство. В то время, когда наша страна нуждалась в новых пролетарских кадрах, могущих разоблачить вредителей, противопоставив им пролетарскую квалификацию, выпускались архитекторы, рисующие колоссальные небоскребы и дирижабли на бумаге и неспособные, подчас, запроектировать технически грамотно небольшое двухэтажное сооружение. Выпускались группы искалеченных специалистов, непригодных для строительства. Такая постановка дела как нельзя лучше играла наруку вредителям.

Новый архитектурно - строительный втуз ВАСИ, организованный из МВТУ и Вхутеина, с первых же шагов своей деятельности повел решительную борьбу с леонидовщиной. Студенческие организации выдвинули отвод преподавателю Леонидову. Вокруг леонидовщины, в защиту ее и под предлогом ее защиты организовалась мелкобуржуазная часть студенчества и профессуры и выступила с ревизией целевой установки ВАСИ, с обстрелом бригадного метода учебы, производственной практики и т. д., с критикой основных руководящих указаний партии и правительства в деле строительства высшей школы.

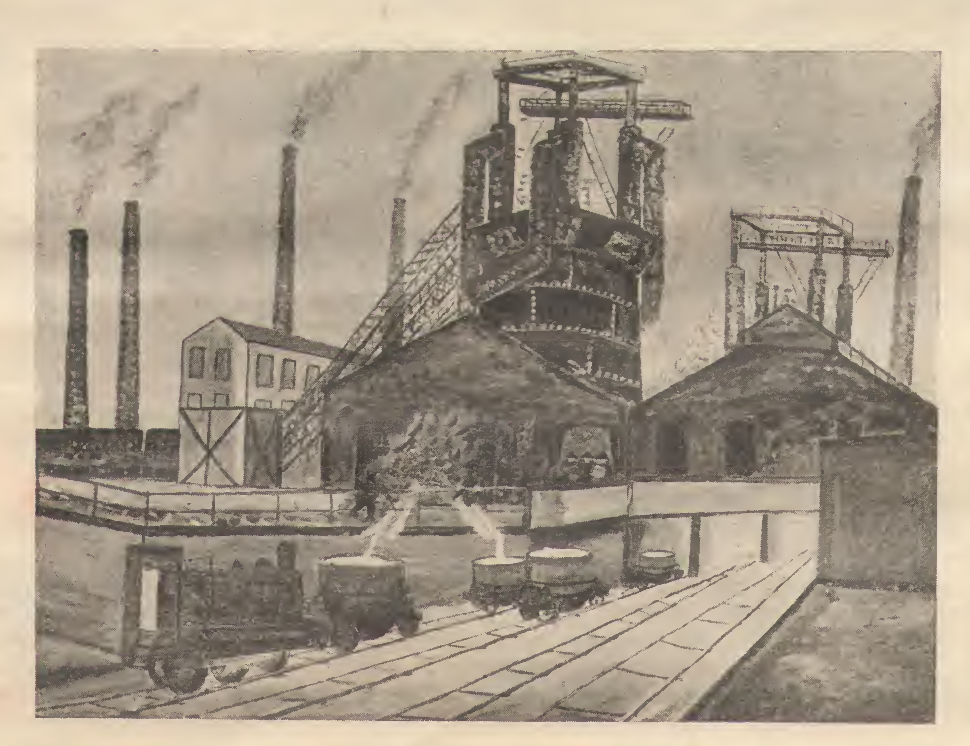
Пролетарское студенчество дало этим вылазкам решительный отпор. Разоблачение «леонидовщины», споры о правильных путях строительства школы охватили студенческие общежития, заполнили стенгазеты. Партийные и комсомольские организации вели борьбу с «леонидовщиной», наравне с борьбой с правыми оппортунистами, двурушниками и «левыми» загибщиками. Сокольнический районный комитет партии, заслушав доклад о работе ВАСИ, отметил, что «партийная организация правильно мобилизовала своих членов из студенчества на борьбу с мелкобуржуазными течениями научных работников института и студенчества (леонидовщина)».

Пролетарские организации ВАСИ противопоставляют «леонидовщине» углубленную дисциплинированную учебу. Индивидуализму и гениальничанью — сплоченную коллективную работу. Формалистическим витаниям в облаках — ответ на реальные запросы жизни и строительства и крепкую органичную связь с производством. Методу формалистов и конструктивистов — метод диалектического материализма в исследовательской, производственной, проектировочной и педагогической работе. Аполитичной бесклассовой архитектуре — борьбу за пролетарскую архитектуру.

Однако, усиливая решительную борьбу с утопическим сочинительством, значит ли, что мы должны ослабить борьбу с эклектиками всех мастей — реставраторами и механистами, рутинерством и косностью в архитектуре и строительстве, культивировать делячество и техницизм? Нет, ни в какой мере.

Усиленная борьба должна итти на два фронта: и с утопическим сочинительством, и с косным делячеством и рутиной, против буржуазных и мелкобуржуазных явлений и направлений в архитектуре,— за пролетарскую архитектуру.

А. Мордвинов



В. Точилкин — Керченский металлургический завод

СЛОВО ДЛЯ САМОКРИТИКИ

ОТСТАЕМ, ТОВАРИЩИ, ОТСТАЕМ!

Беглый взгляд по полосам номера «Правды».

Читаем:

„Всесоюзный конкурс на лучшее предприятие.

Новые и новые предприятия включаются в конкурс.

Завком Сормовского завода принял вызов и включился во всесоюзный конкурс... Будем оспаривать знамя им. Коминтерна и первую премию» (телеграмма из Сормово)».

„Ко всем рабочим завода № 8 Машинотреста (Москва).

Дорогие товарищи! Мы, колхозники подшефного вам колхоза «Красная нива»... Средне-волжского края, заслушав и обсудив ваше обращение, рапортуем, что взятые на себя обязательства по договору социалистического соревнования мы, так же, как и вы, выполняем в срок... В целях скорейшей сплошной коллективизации района мы организуем две бригады для работы среди единоличников...»

„Что дал десятидневник массовой коллективизации?

Десятидневник массовой коллективизации по Средней Волге дал примерно 15 000 новых колхозников... На 10 октября, по неполным сведениям, колхозами охвачено 363 000 крестьянских хозяйств».

„Прорыв леса на Ваге ликвидирован...“

„Распущено бюро ячейки Белорусской Академии наук...“

Настоящие сводки сражений! Вот здесь — на Ваге — было поражение, прорыв фронта, наши подтянулись, перешли в наступление.



Филиппович Орошение Туркестана

Вот крупная победа — 363 тыс. колхозных хозяйств! Там — Белорусская Академия наук — враг зашел в тыл, наши прозевали, партия снимает руководителей, делает перегруппировку сил.

Чорт возьми, и мы ведь участники этих боев!

Кто это «мы»? — Художники, работающие для плаката, лубка, стенгазеты, книг, кино, театра, оформляющие рабочие жилища и пролетарские демонстрации, борющиеся на своих позициях за те же цели, против тех же врагов социалистического строительства, с которыми борются партия, советская власть, пролетарские массы.

Боремся — да, но так ли боремся, как колхозники «Красной нивы» или активисты-рабочие на Ваге? С тем ли напряжением, с тем ли энтузиазмом, теми ли темпами? В такой ли мере отвечаем за свои ошибки, как, скажем, партийцы, снятые с работы в Белорусской академии, или хотя бы председатели райисполкомов далекого глухого севера?

Можно ли дать на это утвердительный ответ?! Нет!

Значит, мы, художники, отстаем, плетемся в хвосте, работаем не так, как надо?! Да! Да! Да!

«Имеется ряд еще совершенно запущенных участков культурной работы, которые продолжают позорно отставать от запросов масс; мы имеем в виду внешкольную работу с детьми, массовую политико-просветительную работу в деревне (а ведь это к художникам тоже относится. А в т.), разнообразные виды искусства» (М. Эпштейн, «К итогам второго года культурной пятилетки» в том же 291 номере «Правды», из которого мы взяли и цитаты, приведенные в начале статьи).

Перед лицом многомиллионной пролетарской массы, поднявшейся на социалистическую стройку, не бываем ли мы часто похожи на ту барыню, которая приговаривала, глядя из окна на пашущих крестьян: «Люблю смотреть, как люди работают, — так красиво».

Вы скажете, я преувеличиваю, сгущаю краски! — Взгляните на дело поближе, проверьте меня! Возьмем, например, хоть те картины, которые мне с товарищами-художниками пришлось просмотреть в экспертной комиссии одного из крупнейших наших издательств. Это по большей части результат поездок живописцев в совхозы, колхозы и на крупные индустриальные предприятия. Нами отбирались вещи, пригодные для репродукции в клубе и открытке, т. е. для распространения массовыми тиражами в десятках, а еще лучше — в сотнях тысяч печатных оттисков.

Безусловно, многое из представленного на просмотр относилось к лучшему, что давали наши художники издательствам за последние два года, и тем не менее разве это лучшее хоть сколько-нибудь конгениально, равновесно по силе вызываемого впечатления, по оригинальности замысла, общественной значительности и, наконец, по совершенству технического выполнения со сводками социалистического строительства, которые нашли себе сухое, протокольное отражение в заметках одного только, и далеко не сенсационного, газетного номера?

Подумайте, сопоставьте, взвесьте это!

Прежде всего, большинство произведений отличается каким-то умилительным благодушием — и это в период яро-



Д. Преображенская. Индустриальный мотив. Ситец. Иваново-Вознесенский трест.

стей классовой борьбы, во время отчаянного сопротивления пролетарскому наступлению со стороны кулачества и международной буржуазии.

Вот, например, баркас с краснофлотцами, взятый с птичьего полета (ОСТ) — композиционно, колористически, фактурно благоустроенная «картинная» вещь, но о содержании ее можно только сказать: «Хорошо-де ребята по морю катаются».

«Бурильщики» на уральской шахте — огромные земляные пласты в разрезе. Вспоротые недра земли, фигурки рабочих с вагонетками. Экскаватор. Впереди две крупные фигуры бурильщиков за работой с перфораторами. Тоже вещь, что называется, крепко сделанная.

Что же, работают бурильщики? — Работают!

Показано место работы? — Показано!

Ну, а еще что? — Ничего!

Дан ли в образах рабочих выразительный, современный, надолго запоминающийся типаж? Ведь это же ударники, непосредственные строители социалистического хозяйства, социалистической культуры! Вспомним хотя бы известный типаж бельгийского скульптора Менье (обусловленный, правда, иной социальной точкой зрения). Есть ли в наших картинах такие же сильные образы, конечно, не в сочувственно-гуманитарном плане, а в плане бодрого, действенного пролетарского искусства?

Знаменательно об'яснение автора, данное им на вопрос жюри, почему в эскизе вещь была энергичнее, образнее, чем в картине: «Когда я приехал на место, — наивно ответил он, — то растерялся... Все оказалось как-то скромнее, разбросаннее, чем я думал здесь, в Москве, когда писал свой эскиз, еще не побывав в Тагиле». Как так?.. Значит, замысел художника бледнеет, тускнеет перед лицом действительности? На что же тогда нужно изоискусство, раз оно не только усиливает, но даже ослабляет наше жизнеощущение? Значит, автор дает нам не эссенцию жизни, а седьмую воду на киселе.

«Мурманские рыбаки» — интересная вещь другого автора.

Рыбы — красивые уродины, цветноперые чудовища, извлеченные из глубин северного моря; рыбаки — здоровые парни, завоеватели Ледовитого океана. По форме — живопись, правда, рыхлая, сырая, но смело задуманная. А еще что можно сказать? — Да ничего!

Ну, а вспомните-ка прорыв на путине в Астрахани. Припомните, что ряд ответственных работников был при этом снят с работы. Припомните, наконец, вредителей. Не покажутся ли вам перед такой жизнью красивые, но по содержанию своему благодушные «плоды моря»), представленные на этой картине, на досуге облюбованными, для досужих людей приготовленными.



Берингов — Рыбаки с рыбой

Художник забыл самое главное — большевистскую путину.

Последний пример: «Орошение в Туркестане». Молодой, талантливый автор. Пространные поля. В полях работники копаются. На переднем плане небольшая группа — столкновение бая с бедняками, теперешними владельцами и распорядителями воды. Вдалеке докрасна раскаленные песчаные холмы. Вещь значительная, колористически насыщенная и в рисунке и в колорите идущая явно от Ван Гога. Что же? Исходя из образов нашей советской действительности, у Ван Гога можно, при критическом подходе, сделать ценные заимствования.

Казалось бы, картина и по замыслу своему близка соцстроительству: в ней есть попытка выразить классовую борьбу, но... и тут художник сумел так перевернуть образное построение своей темы, что пейзаж, цветные (ух, какие экзотические!) халаты, поль-веронезовские поля оттеснили назад классовое содержание произведения, и борьба бедняцких масс с кулаками оказалась «пристегнутой» к пейзажу и к формалистическим увлечениям автора.

Довольно. Мы ведь не брались за рассмотрение всех, представленных на жюри, вещей. Ясно одно: подавляющее число картин — вещи бодрые, но... благодушно-мирные, а такой мир во время обострения нашей борьбы за социализм нейтрализует изоискусство, т. е. приводит его к отрыву от требований масс, от труда масс, от напряжения нашей советской стройки. Художники точно ходят около большого сражения, наблюдают его в бинокль, но под выстрел своего лба не подставляют и винтовки в руки не берут. Повторяем, что, по сравнению с прежними годами, сейчас наблюдается определенный сдвиг и в сторону идеологической содержательности картин и в смысле живописного их выполнения. Но вот беда, в искусстве только еще «замечается сдвиг», а пятилетка в это время идет вперед, да еще как идет.

Отстаем, товарищи художники, отстаем! Перекинемся на другой участок изофронта — к плакатной и лубочной продукции. Как тут обстоят дела? Вы думаете, что в этой важнейшей области массовой изо-агитации за пятилетку в четыре года дело ведется в ударном

темпе? Ничего подобного: «издаем по мере сил и возможности».

О, «Окна сатиры», где вы!?

Где и когда это было так, чтобы в одну ночь изготовлялись оригинальные рисунки, едко, насмерть бичующие врагов советов, поднимающие на подвиг пролетарские массы, с товарищеской заботливостью предупреждающие их от явных и тайных врагов? У нас, у нас это было, в стране Советов, в эпоху гражданской войны и интервенций. А сейчас разве не война, не наступление на классового врага, не революция?

Почему же замолчали боевые призывы «Окон сатиры»? Или разучились драться оружием изоискусства наши мастера-плакатчики? Или редакторы-кабинетчики их заели?

Плакатная мастерская АХР в составе 14 человек в течение 5 месяцев сдала, например, в печать 8 плакатов. Хороши темпы!?

А художники этой мастерской-коммуны, люди бодрые, молодые — советский выводок — и продукцию выполнили свежо, интересно. Значит, могут работать. Так в чем же дело, почему такое невероятное, немыслимое в данный момент отставание? Что на это скажете, товарищи?

Издательства и типографии тоже не торопятся. Простейшие плакаты месяцами печатаются, о лубках же и говорить нечего: художник, сдавший издательству оригинал для лубка или открытки, может быть вполне уверен, что не получит его обратно в течение полугода, а то и больше. А ведь плакаты и лубки за темпы, за соцсоревнование воюют.

Представьте себе: произошло у нас столкновение с китайскими генералами — агентурой мирового империализма на Дальнем Востоке. Все газеты об этом пишут, и каждый сознательный советский гражданин, стиснув зубы, ждет, чем дело кончится. Вот тут-то, в этот самый момент, и нужен лубок на данную тему, а лубочек-то по «об'ективным условиям» через год, если не позднее, до любознательного гражданина дойдет, растеряв во время своих многострадальных странствований (от редакции к художнику, от художника в редакцию, да опять к художнику, да в экспертную комиссию, да в редколлегию, да в Главлит, да опять в издательство, да в типографию, да в... и так до бесконечности) всю соль своего агитудара.

Не является ли эта недооценка, принижением большевистской агитации оппортунизмом на практике? Ибо ослабление темпов агитации равносильно уменьшению организационного большевистского воздействия на массы. Это ослабление характеризует и отрыв от масс, является показателем слабости массовой работы.

Нет надобности повторять, что вся работа наших художников и художественных издательств рассчитана, прежде всего, на массового потребителя, а между тем потребителя своего ни те, ни другие, как следует, не знают. В самом деле, каким образом устанавливают издательства связи с потребительскими массами? — Через товаропроводящую сеть. Если даже думать, что работники этой сети действительно хорошие общественники, люди политически и художественно грамотные, — чего на самом деле нет, — то все же товаропроводящая сеть — это коммерческое русло, по которому продукция течет к потребителю. А каким путем издательства узнают о вкусах и запросах потребителя, как организуют они широкую и общественную оценку своей продукции? — Никак не организуют и ничего не знают.



Вялов — Моряки в лодке

В конце зимы 1929/30 г. в Москве, чуть ли не в первый раз за все время своей работы по плакатам и лубкам, ГИЗ и АХР наладили, наконец, выставку этой продукции. Выставку вынесли в один из рабочих районов и в большом клубе железнодорожников устроили один единственный диспут, на котором ожидали услышать голос пролетарской массы. Все это кончилось довольно-таки уныло: официальные и официозные самокритики наговорились всласть, а рабочие... рабочие смолчали и очистили зал задолго до того, как вышеназванные ораторы успели доказать друг другу правоту своих наскоро состряпанных тезисов.

От выставки остался богатейший анкетный материал. Вы думаете, заинтересованные издательства разработали и опубликовали его? — Ничего подобного. Издатбюрократы «пришли, понюхали и ушли», а дела, настоящего дела, не сделали, серьезной общественной критики не услышали, прямой связи с потребительскими массами не достигли.

А печать? — Печать, как воды в рот набрала.

В противоречие с другими, менее «тонкими» производствами, в искусстве все делается с какой-то легкомысленной безответственностью. Все неполадки и ошибки — порча материалов и инструментов, бесполезная потеря средств и энергии — как-то необыкновенно легко прощаются. Ну, еще бы, по вдохновению люди работают!

Вот пример: несколько лет тому назад художническая группировка «Октябрь» провозгласила отличную декларацию, где черным по белому было написано, что «Октябрь» считает своим первым долгом создание производственного искусства, искуства, реорганизующего и оформляющего новую жизнь на социалистических началах. Чего же лучше, давай, давай! Ждали год, ждали два, ждали... наконец, в этом году группа разрешилась от бремени хилой, разношерстной выставкой, со всякой снисходительностью разобранной в № 7(15) «Искусство в массы». Все? — Все! И никто не спросил, а что, товарищи из «Октября», делал эти два года ваш коллектив во исполнение своей декларации? Нет, никто.

То же произошло и с АХР. Два года тому назад АХР об'явил новый курс — ставку на комплексное искусство. Новый АХР обещался об'единить все виды пластических искусств в деле оформления нашего социалистически организующегося быта и на этой платформе начал энергичное наступление на старый АХР, на «картинщиков». Ну, а что в данном направлении, в конце концов, было сделано? Покажите пример такой комплексной работы? Ничего не было сделано, и примера такого показать никто не может. «Об'ективные обстоятельства воспрепятствовали осуществлению предположенного нами...», а кроме того, «учитывая новизну дела и недостаток для того надлежащих кадров, которые были бы в состоянии...» — Знаем, знаем, товарищи, слыхали все это, да вот как быть с пятилеткой в четыре года, не задерживать же ее, пока вы подтянитесь?!

Вы думаете, что сами работники изо и производственных искусств не видят, не чувствуют, что область их деятельности все еще имеет значительное и весьма подозрительное отличие от методов, устремлений и темпов нашего соцстроительства? Только правые элементы среди художников могут себя еще тешить надеждой, что работа советского художника и, в частности, их собственная «нейтральная» маэстрия так и будет пребывать во веки веков вне связи с другими, менее «духовными» и более утилитарными производствами; только они еще могут радоваться — долго ли — тому, что советские художники все еще пользуются трудовыми навыками предреволюционного русского и современного буржуазного искусства, в то время как вся наша жизнь перестраивается под действием но-

вых пролетарских, большевистских рычагов. Среди сравнительно молодых пролетарских кадров, выдвинутых революцией, само собой разумеется, господствуют прямо противоположные воззрения: здесь рады обновляющей мысли, каждому изобретению, помогающему освободиться от архаических методов работы, каждому сдвигу, включающему художественное производство в общую цепь соцстроительства, но... кадры эти пока еще так малочисленны, а задачи, падающие на их плечи, так велики и многообразны, что результаты их деятельности, их революционного наступления опять-таки не соответствуют требованиям нашей жизни.

Возьмем хотя бы одно из значительнейших на фронте искусства событий этого года — организацию Федерации художественных об'единений. Именно пролетарские кадры отчетливее всего разработали задачи этой Федерации и энергичнее всего помогали их осуществлению (см »Искусство в массы», № 7(13)). Ну, хорошо, организовали Федерацию, а дальше что? Что конкретного, собственно говоря, сделала Федерация за полгода своего существования и чем она вообще сейчас занимается? Ведь это же идеологически ведущий орган, а кого и куда он ведет, пока что не совсем ясно. Доведены ли директивы, разработанные Федерацией, до станка художника? Нет, не доведены. А между тем при существовании такого серьезного руководящего органа мы вправе ожидать решительного проведения реконструкции искусства применительно к темпам и потребностям социалистического наступления.

Потребовали ли об'единения, имеющие своих представителей в Федерации, отчета в их работе?—Нет, не потребовали,—никому это и в голову не пришло. Откуда такое равнодушие к общественной критике и с той и с другой стороны? Не похоже ли такое положение дел на массобоязнь? И не пахнет ли здесь некоторым, мягко выражаясь, практическим оппортунизмом? Нам кажется, да!

Федерацию в данное время можно уподобить ноеву ковчегу: она не идет к определенной цели, а плавает в хаосе неорганизованного художественного производства, и семь пар чистых и столько же нечистых представителей, поместившихся на ее палубе, навряд ли способствуют энергичной, деловой работе. На самом деле, состав Федерации в отношении идеологической своей выдержанности представляет собою не менее туманное лицо, нежели, например, некоторые из попутнических об'единений (возьмем тот же АХР). Не этим ли смешением «языков» об'ясняется инертность в работе Федерации? Мы отлично помним, что вопрос о вхождении в Федерацию правых и «левых» попутчиков в момент ее организации был до чрезвычайности заострен, но в конце-концов, при содействии Главискусства, примиренческое крыло победило. Федерация, таким образом, потеряла то беспокоящее «нейтральных» художников начало, которое способно было бы сделать ее революционным органом, выразителем передовых, наступательных, а не охранительных тенденций. Заслужив доверие «болота», Федерация ослабила натиск пролетарских кадров и примыкающих к ним «левых» попутчиков на отсталые художнические элементы.

Во всяком случае обещание Федерации, данное ею публично в день ее открытия, — активно руководить процессами классового расслоения среди попутчиков — до сих пор не выполнено. Между тем такое руководство во время ожесточенной классовой борьбы на всех фронтах — дело первостепенной важности. Ибо это тоже участок фронта классовой борьбы. Достаточно вспомнить, что массовая агитпродукция — плакат, лубок, открытка и пр. — не менее чем на 85% выполняется именно художниками-попутчиками. Допустимо ли в таком случае ослабление политико-просветительного воздействия на рыхлую массу попутчиков? Да и ведется ли с ними, как следует, политико-просветительная работа, ну так, хотя бы, как она ведется в писательской среде? — Нет, не ведется или почти не ведется. От попутчиков или начисто отмахиваются («Октябрь»), или «признают», оставляя их вариться в их собственном соку (АХР), или примиренчески прикрывают их от натиска пролетарских кадров (Федерация). Пользуясь разнобоем и несогласованностью в этом вопросе пролетарских кадров, правые, «нейтральные» и в ус себе не дуют. Стоит только пересмотреть всю ту художественную продукцию, которую выпустили наши издательства и которую «тащат» в кооператив «Художник», чтобы убедиться, что дело обстоит именно так, а не иначе, независимо от того, насколько «остры» декларации тех или других попутнических об'единений.

Да вот хотя бы материальная база художников, созданная почти одновременно с Федерацией, — кооператив «Художник». Что это за учреждение? Основной лозунг этого учреждения — «обогащайтесь», и обогащается оно спешными темпами. Достигается же это за счет пренебрежения к принципиальным установкам искусствоведческой политики. Кооператив совершенно не считается с классовой политикой, обходит вопросы диференциации, беспристрастно относясь ко всем «своим членам», по формуле — «все люди, все человеки». Если надежды советской общественности обращены на молодые кадры мастеров, рожденных революцией, то кооператив противопоставляет им старую гвардию и не умеет связаться с молодняком.

Если художнический актив выдвигает общественную проработку, общественную критику вопросов, связанных с организацией художественного производства, то кооператив является рьяным защитником единоначалия, понимаемого, конечно, самым упрощенным образом. Все передовые художнические об'единения борются за новую продукцию, отображающую нашу революционную борьбу, не внешне — сюжетом, наименованием, тематическим приспособленчеством, но всем своим существом, каждым мазком кисти свидетельствующую о наступлении новой эпохи, — эпохи соцстроительства; кооператив же пока что равнодушен к новаторским исканиям и нежен ко всякого рода эпигонству. Маститые последыши передвижничества «Мир искусства» и прочих, столь же новых, течений начинают думать, что кооператив — это «приют священный» для их жухлых творений. А сам кооператив, повидимому, убежден, что эта заваль выгодна для него и есть приятный и полезный товар для «публики».

Отстаем, товарищи, отстаем!

Д. Акт

ХУДОЖНИК В БОРЬБЕ ЗА ПРОМФИНПЛАН

ОФОРМЛЕНИЕ ОКТЯБРЬСКОГО ПРАЗДНИКА В МОСКВЕ

Празднование 13-й годовщины октябрьской революции — событие огромного политического значения. Миллионы пролетариев, выйдя на улицу, демонстрировали свою непоколебимую волю борьбы за социализм. Оформление празднества для художника было одной из форм борьбы за пятилетку, за промфинплан.

Как же проявил себя художник в оформлении 13-й годовщины Октября? Как вообще организована была эта работа и со стороны административно-хозяйственной и со стороны общественно-политической? Имеем ли мы в этом деле рост и нужное качество?

И тут надо прямо сказать, что дело здесь обстоит весьма и весьма неблагополучно. Из года в год мы с громадным опозданием начинаем работу. И каждый раз упираемся в полнейшую бесплановость в снабжении материалами, каждый раз приходится выкраивать материалы из чужих плановых фондов. Делается это под большим нажимом на снабжающие организации, и каждый год проведение самых важных массовых, политических кампаний стоит под угрозой срыва.

Нужно включить в календарь нашей работы этот ответственный участок. Нужно заставить хозорганы обеспечивать празднества всем необходимым в плановом порядке.

Безобразно плохо обстоит дело с кадрами художников. Их нет для оформления кампаний. Большинство художников не считают это своей работой. Некоторые работают только, чтобы подхалтурить.

Имеется громадный разрыв между художником и строителем. Часто даются такие эскизы, выполнение которых невозможно.

Говорить о качестве пока что рано — его нет. До тех пор, пока Главискусство, Рабис и художественные об'единения не изменят своего отношения, до тех пор, пока Комакадемия не возьмется всерьез проработать этот вопрос, хорошего качества не будет и мы будем двигаться черепашьим шагом.

Эти условия с колоссальными усилиями преодолевались в работе центрального штаба по оформлению 13-й годовщины Октября.

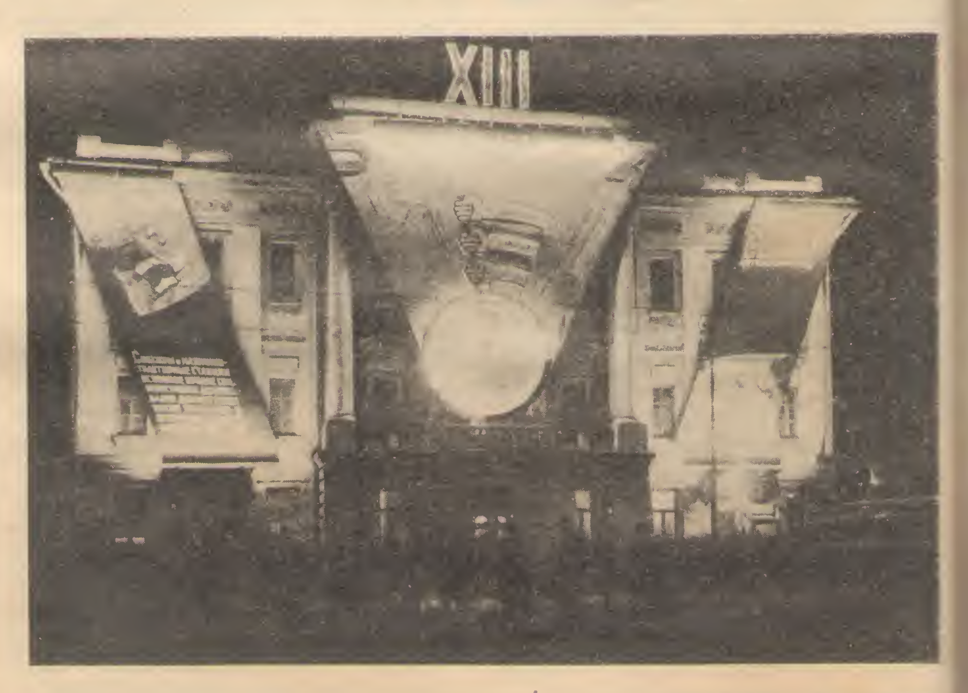
Штабом была допущена ошибка в использовании сил и средств, имевшихся в распоряжении у него. Несмотря на то, что на заседаниях октябрьской комиссии представители районов высказывались за обеспечение кадрами художников в первую очередь районов, а не центра, центральный штаб, не считаясь с этим, сделал такую расстановку сил и средств, что шесть районов Москвы остались на заднем плане.



Оформление здания завода „Серп и молот“

В первую очередь были обеспечены пять центральных площадей г. Москвы. На оформление их были брошены опытные работники. Внимание центрального штаба и его хозяйственно-технического аппарата было сосредоточено почти целиком здесь. Сюда же, в порядке мобилизации, были привлечены крупнейшие строительные конторы, на ответственность которых возлагалось закончить к сроку строительные работы. Для этих же площадей были даны центральным штабом и точные тематические задания. Красная площадь оформлялась на тему «Мировая революция», ответственным художником и руководителем был т. Николаев, площадь Свердлова и площадь Революции оформлялись на тему «Наше капитальное строительство и всеобуч» под руководством художника Калинина, площадь им. Дзержинского—«Борьба с вредителями» под руководством художника Истомина и Советская площадь—«Отчет по строительству» — художника Ромаса.

Для проведения работы по оформлению в районах штабом были выделены ответственные руководители: по Сокольническому району — Киселев, по Бауманскому—Матвеев, по Пролетарскому —



Оформление Дома союзов

АН

Москвы ос-

речены пять
Москвы. На
ы опытные
ного штаба
о аппарата
целиком
билизации,
строитель-
ь которых
строитель-
площадей
ом и точ-
асная пло-
«Мировая
удожником
лаев, пло-
Революции
капиталь-
под руко-
площадь
редителя-
ника Ис-
«Отчет по
омаса.
рмлению
лены от-
Соколь-
Бауман-
рскому —

союзов

с ы



Довольно квадратных уродов!

Из платоновских мудрых заданий
Еще образец мы усвоим один:
— „Безобразной мазнею не пакостить зданий!
Не подсовывать нам безобразных картин!“...

... Намедни, любуясь на октябрьский парад,
Я увидел напротив Кремля аккурат
Изображенье советского воина:
На сером большом полотне
Была дура-фигура плакатно удвоена
И уродство ее выпирало вдвойне.

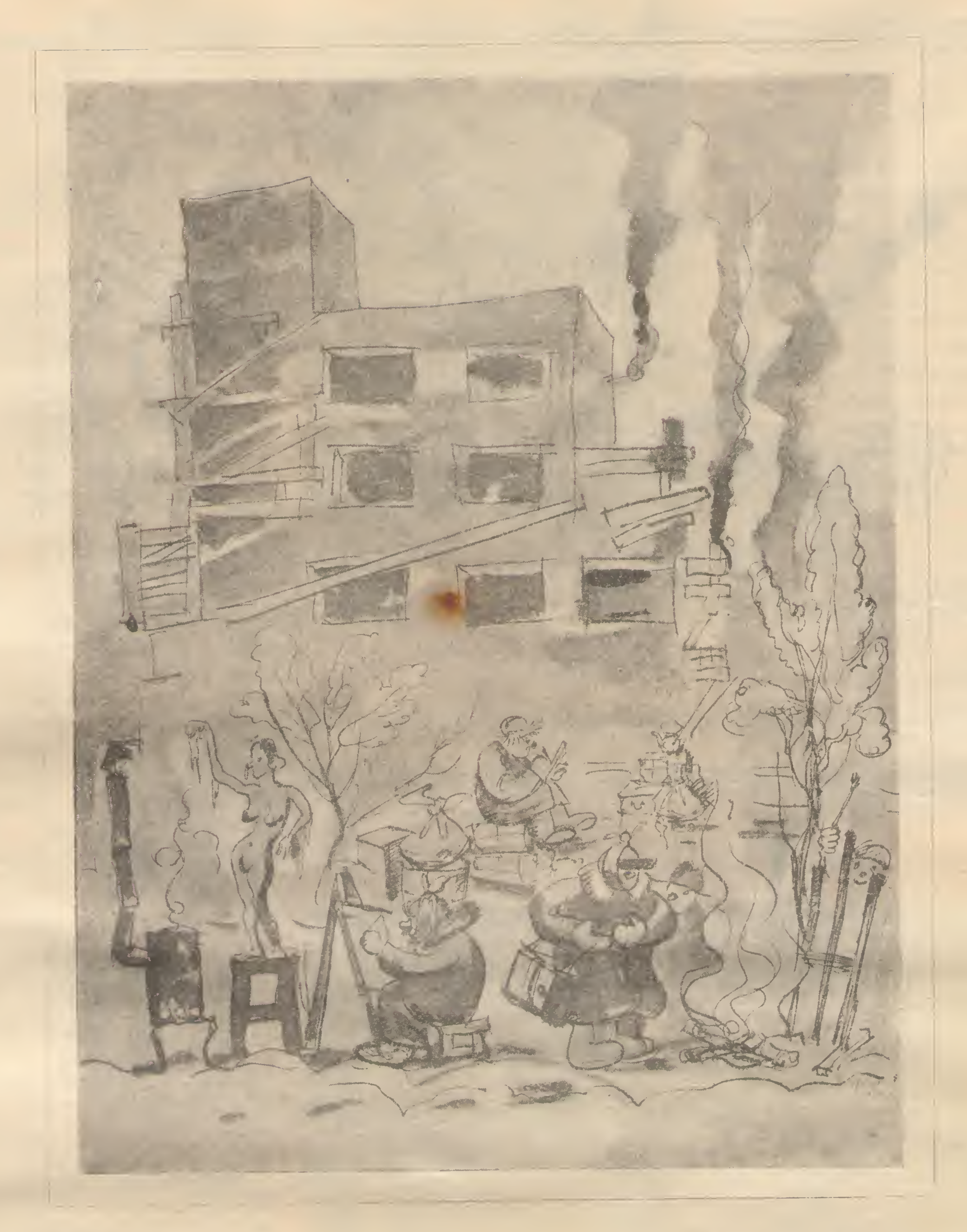
Как посмешище злое, торчало позорно
Дубина, какой-то обрубок сырой.
Какое-то „чудище обло, озорно“—
Что угодно, но только не красный герой!

На плакате другом — с идиотской харей
Красовался квадратный урод „про-ле-тарий“!

Ворошилов вскипел: „Это — глупость иль дерзость?
Немедля убрать эту мерзость!
Разузнать, кто поднес нам вонючий бутон.
На вредительство наглое очень похоже!“

Верно! Правильный тон!
К чуждым нам „мастерам“ отнесемся построже!
... Не дурак был философ Платон.
Мы — не глупые тоже.

(Из стихотворения Демьяна Бедного „Без пощады“,
газета Правда № 334 от 5/XII—30 г.)



П. Соколов-Скаля.

Жизнь не ждет.
(К „прорывам“ в строительстве дома АХР)

Кибардин, по Хамовническому — Ган, по Красной Пресне — Шифрин и по Замоскворецкому—Иодко.

Кроме того, центральный штаб оказывал непосредственную помощь десяти крупнейшим московским заводам.

В распоряжение районных руководителей, центральный штаб направлял скомплектованные им бригады художников, но состав этих бригад как со стороны профессионального, так и со стороны политического лица их был совершенно случайный. Большинство художников впервые только привлекалось к этой работе и пользы от этих бригад не было.

Словом, если центр имел специальный административно-хозяйственный аппарат, относительно хорошо финансировался, был обеспечен строителями и стройматериалами и имел в своем распоряжении наиболее опытных художников, то районы оказались совершенно оголенными. Такая расстановка сил и средств, конечно, не верна. Тем более, что масштаб работ каждого района в отдельности не уступал масштабу центра. В частности по Пролетарскому району нужно было оформить 6 площадей, 20 крупных заводов, оказать помощь десяти с лишним крупным клубам и т. д. Планом, принятым районной октябрьской комиссией, было решено отобразить в оформлении выполнение промфинплана за 2 года пятилетки, выполнение особо плана квартала и показать рост и единствво партии. Эта тема была разложена по основным пунктам района отдельными подтемами, по которым и давались задания бригадам художников.

Подбор работников, проведенный центральным штабом, оказался настолько неудовлетворительным, что некоторые бригады целиком пришлось снять с работы. Эскизы решались абстрактно, аполитично. Делались просто украшения, подчинявшиеся архитектурным условиям той или иной местности без всякого смысла и содержания тематического задания. Во многих случаях наблюдалась полная безответственность художника в работе.

Удачно оформленной можно считать площадь Свердлова. Здесь в основу была взята диаграмма роста нашего производства. Решалось это хорошими декоративными средствами. Но и здесь светящиеся ленты, показывающие кривую роста по основным показателям промышленности, вряд ли были понятны большинству.

Обратным примером служит оформление площади им. Дзержинского. Там тема «Борьба с вредителями» была подана в виде совершенно абстрактных фигур, с поднятыми вверх молотками, угрожающими чему-то совершенно безликому, изображающему скрытого врага. Сама форма изображения была взята слишком условно и абстрактно. Элементы, показывающие строительство, имели вид какого-то странного сооружения и были непонятны.



Агитгрузовик на улицах Москвы

Такой способ решения темы, конечно, не мог агитировать за борьбу с классовым врагом и до зрителя, безусловно, не дошел.

Хорошо был оформлен Дом союзов. Художнику удалось дать убедительный образ.

Самодеятельное искусство в оформлении колонн демонстрантов проявило себя блестяще. Каждый момент, каждое пятно имели политический смысл и агитировали зрителя в определенном направлении.

Безобразно была сделана установка на площади у Крапоткинских ворот: какое-то бессмысленное нагромождение фанерных коробов, раскрашенных и испещренных шрифтами. Такие украшения, с точки зрения затраченных материалов и средств, — просто преступление.

Большинство улиц, фасадов, площадей, колонн и т. п. было оформлено художниками совершенно безграмотно. Главискусству, Рабису, Комакадемии и Федерации художников следует учесть это и вплотную подойти к политическому воспитанию и перевоспитанию художников. Нужно мобилизовать соответствующие кадры художников, воспитать их и затрачивать отпускаемые государством громадные средства с максимальными умением и экономией. Художник должен возглавить и так оформить советский праздник, чтобы каждый момент, каждое пятно звали и организовывали волю масс на выполнение пятилетки в четыре года, на выполнение и перевыполнение промфинпланов, на выполнение поставленных перед страной задач.

Г. Кибардин

БРИГАДА АХР В КЕРЧИ

Позади тучные поля Украины. Дальше — охристые степи Крыма и, наконец, Керчь. За уютно притулившимся у горы Митридат городком высится драматическим, значительным силуэтом гигантский ГМЗ — металлургический завод. Огненным вихрем колеблется над заводом газовый факел; ночью освещает багровым густым светом всю Керченскую бухту и всю округу. Ночью завод, как раскаленная кипящей сталью вагранка, тревожит и бодрит сонный залив. Городок весь живет заводом; все интересы городка — интересы заводского пролетариата. Отсутствие «пляжных» курортников придает крымскому берегу осмысленно-деловой вид. Прекрасно налажен автотранспорт, но все же ежедневно ездить со всяким художническим имуществом, холстами да мольбертами невозможно. Напрягли все усилия, чтобы устроиться в заводском городке, да и вообще последнее было необходимо, чтобы не чувствовать себя на заводе гостем, а жить на заводе интересами завода. После ряда препятствий поселились в даче для практикантов, прибывающих на летние месяцы.



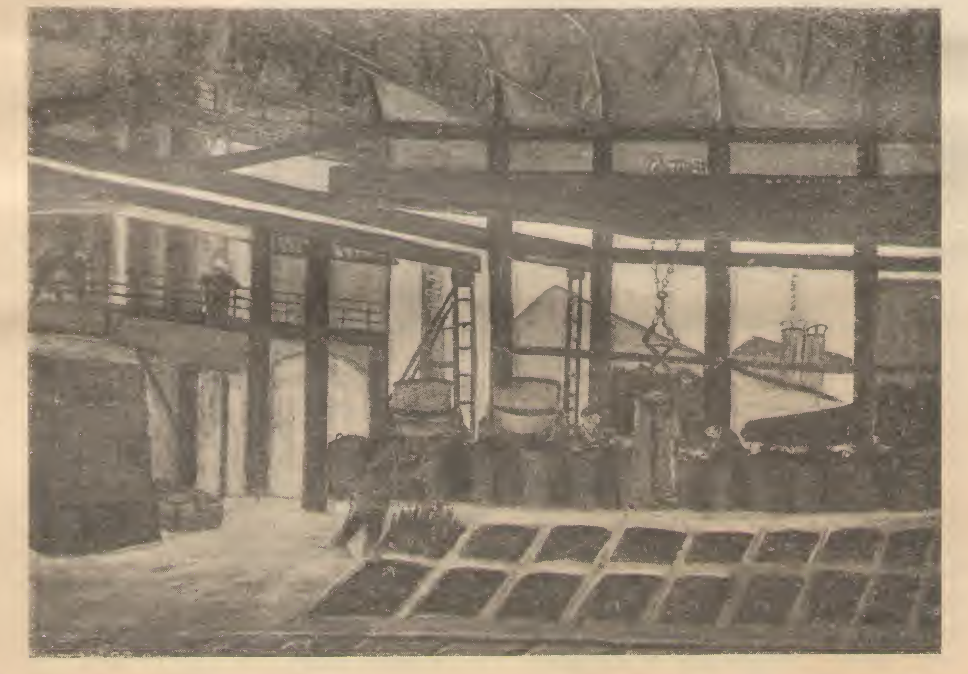
В. Точилкин — Керченский завод (вечерняя смена)

Трудно передать первые впечатления, охватившие трех робких художников, попавших в цеха, среди дышащих ревом гигантских кауперов — газоочистителей, невероятных силовых установок, где человека совсем не видно, где действуют только газ и металл и астрономические цифры температуры. Совершенно подавляющее впечатление! Но это лишь в первый момент. Растерянность сменяется любопытством и желанием проникнуть во все тайны производства, выплывают истинные образы отношений машины и человека. Зажигают и поднимают энтузиазм борьбы и стройки.

Да, стройка! Представьте себе гигантский «натюр-морт», собранный из стальных вещей разных форм, из которых самая меньшая — величиной с пульмановский вагон, цистерну, а есть и в семиэтажный дом. Все это в золотисто-ржавой гамме, под яростным южным солнцем. Но какой же это «натюр-морт», когда эта груда вещей через какой-нибудь месяц должна превратиться в осмысленнейшее, живое, клокочущее сооружение, которое гордо назовется «домна № 3». Стройка патетична, ударные сборочные бригады работают днем и ночью по 11 часов. Бригадиры — матерые, старые рабочие, кожа которых того же золотого цвета, что и сращиваемые ими стальные части. И руководит стройкой женщина-инженер, суровым и трудовым видом своим ничуть не отличающаяся от этих людей металла. Ни широких, шикарных жестов, ни громких, пустых фраз. Пафос наших дней строг и суров — пафос дела.

То же, только еще глубже, чувствуешь в горячих цехах, на двух работающих домнах и в томасовском сталелитейном цеху. Огонь и жар расплавленного металла и то, что он непривычно жидкий, текучий, толкают на новые формы выражения. Оказывается, что обычного этюдописания недостаточно, и в первые моменты теряешься.

Постепенно, войдя в жизнь завода, наладив и оформив свое участие в этой жизни, наша бригада заработала регулярно.



В. Точилкин — Керченский завод (томасовский цех)

Вставали с первым утренним гудком (в 5 ч. утра) и, зарядив этюдники, отправлялись на завод. Трудно вяжется грохочущая, дымная симфония завода с робкими подрамниками и кисточками художнического обихода. На палитру сыплются горы шлачной и угольной пыли, — «фактура» живописи самая неожиданная. Внезапно изображаемое покрывается клубами разноцветного дыма или озаряется светом от выпускаемого жидкого чугуна. Начатый вчера на стройке этюд совершенно негоден для продолжения сегодня, так как части будущей домны, лежавшей на месте, подхватил бегающий кран и, как перышко, понес в самую неожиданную сторону. В горячих цехах просто физически трудно выдержать, так как рабочие, полжизни проведшие в этих условиях, и те отбегают от пышащего жаром металла, чтобы облиться водой, вдохнуть свежего воздуха и снова подбежать к непокорному, бурлящему огнем потоку.

Вначале казалось несерьезным, просто возмутительным копанье кисточкой в этюднике, да и часто ловили на себе взгляды рабочих насмешливо-неприязненные. Вначале надо было заставить себя выстаивать под критическим и строгим вниманием нового зрителя. Первые же этюды, сделанные бригадой, в корне изменили отношение рабочих к художникам. Презрительная настороженность сменилась вниманием и уважением, а частенько и трогательной товарищеской помощью. Работа наладилась. Задание отразить производство со всех сторон было разделено между бригадниками: кто на стройке, кто на химзаводе, кто по металлу и пр. Было много и трудностей: нерадивые кооператоры, плохое питание, болезни. На заводе—текучесть состава, аварии, вредительство в основном первичном цеху-агломерате тянуло кривую доски соцсоревнования к низу, — авария на домне № 1. Силой газового толчка выброшены сотни тонн чугуна и шлака и лежат страшной уродливой массой, сковав деятельность клокочущей от холостого огня домны на 36 часов. Ударные бригады чугунщиков героическими усилиями боролись с неподатливыми глыбами, расчищая пути для выплавки. Прорыв. На заводе об'явлена революционная тревога. Митинг. Рабочие клянутся смыть позорное слово, которым пестрят и городские, и заводские, и все стенные газеты. Наша бригада за несколько часов до митинга, по собственной инициативе, написала огромный плакат с фигурой керченского чугунщика. Эта работа была сделана с под'емом, с новым чувством энтузиазма и ударности дела.

Бригада сделала для заводского клуба ряд портретов лучших ударников завода. Они приходили вечерами после работы в копоти и металлической пыли, такие новые и неведомые прежнему искусству...

Бригада художников работала в стенгазетах цехов, устроила выставку продукции Гиза в клубе заводского городка. Частенько пишет художник этюд в самом сердце цеха, подходит рабочий: «Товарищ художник, вот такой случай, нарисуйте для стенгазеты...» Конечно, кончив этюд, вынув альбомчик, делаешь рисунок. Все это сближало художников с рабочими и делало интересы завода интересами нашей бригады и даже, надных, узнав из газет, что домна № 3 пущена, мы с гордостью отметили, что в этой новой победе есть микроскопическая доля нашего труда, нашего энтузиазма...

Время уезжать, а кажется, что не полтора месяца провели мы здесь, а только вчера приехали, так всегда нов и многообразен завод, так захватывающе интересна работа не в тихой мастерской художника, а на горячей земле, рядом с людьми, своими руками делающими самую важную в нашей пятилетке и «самую тяжелую» индустрию огня и металла.

П. Соколов-Скаля



П. Скаля Зарисовки

СТРАНИЧКА ИЗО-РАБКОРА

РАБОТА САМОУЧКИ НАД ПЛАКАТОМ И СТЕНГАЗЕТОЙ

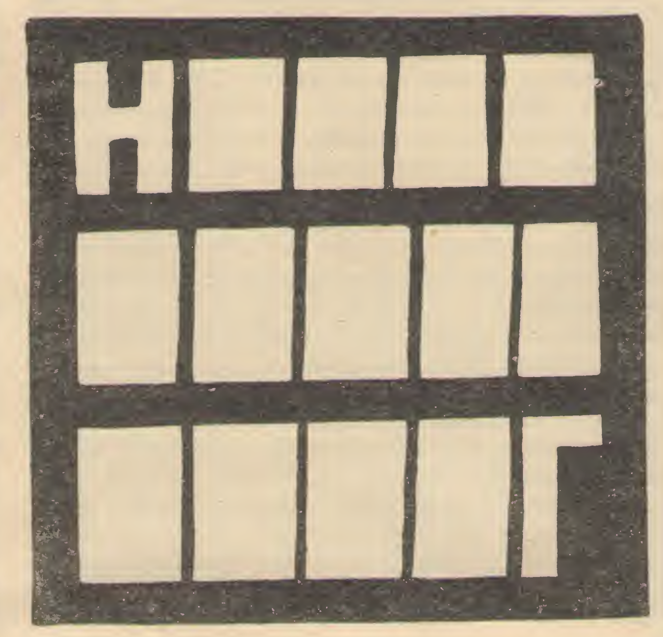


Схема № 1.

Немногими замечаниями практического характера по поводу работы над плакатом и стенгазетой мы хотим помочь тем товарищам-самоучкам, которые сталкиваются с этим в своей работе на производстве. Самоучкам приходится писать лозунги, надписи, «монтировать» (составлять) стенгазеты. Иногда из-за недостаточного умения, опыта работа получается слабой, не удовлетворяет самих авторов. Они склонны свою неудачу приписать самому роду работы: «Это, мол, не настоящее искусство. Вот масляными красками бы нарисовать большую картину!»...

Дело, конечно, не в этом. Не масляные краски делают «настоящую картину» и не только на выставках бывают настоящие произведения искусства. Врубель часто рисовал дешевой, так называемой «детской» акварелью. Журнальные рисунки и карикатуры Домье, сделанные обычным карандашом или пером, не только вошли в историю искусства, но по ним учатся наши станковисты (художники, пишущие картины).

Надо делать всякую изо-работу с наибольшей тщательностью и выразительностью.

Не будем искать искусства где-то на стороне. Внесем его, а с ним и всю нашу общественную и политическую отзывчивость в повседневную изо-работу на нашем производстве!

Что нужно знать самоучкам-художникам, активистам в культ и профработе?

Прежде всего шрифт. Большинство товарищей-самоучек, считая шрифт скучной частью газеты и плаката, стараются его разукрасить, как это делали прежде вывесочники, разными цветочками, хвостиками и т. д. Красоты от этого, конечно, не прибавляется, а читаемость сильно затрудняется. Шрифт надо брать самый простой, ровной толщины во всей букве, без всяких украшений. Красоты, декоративного впечатления можно добиться «игрою» различных по величине и черноте букв. Так, рядом или под крупным черным шрифтом — одна или две строки близко друг к другу. Строки мелких букв кажутся мелким узором, хотя никакого украшения не введено. Затем большое значение имеет придание многословной надписи четкой геометрической формы: квадрата, круга, прямоугольника, треугольника. Тогда вся надпись разбивается по смыслу на главные «ударные» слова и на второстепенные. Первые (их должно быть немного и они должны приблизительно связно читаться) делаются крупно, остальные мелким шрифтом. На белом листе все это располагают так, чтобы красиво сочетались не одно слово с другим, а геометрическая фигура, составленная из слов с другой фигурой.

Лозунг легче читается, более броско действует на глаз, когда он разбит на слова крупные и мелкие с таким расчетом, чтобы крупные читались с более дальнего расстояния, с сохранением основного смысла лозунга, остальное же воспринималось бы во вторую очередь или же при большем приближении. Возьмем, например, лозунг «Изгоним из рядов партии кулацкую агентуру — правых оппортунистов». Написанный ровным шрифтом этот лозунг меньше сможет задержать глаз (скользящий по ровной строке без задержки), чем разбитый примерно так: «ИЗГОНИМ из рядов партии кулацкую агентуру — ПРАВЫХ ОППОРТУНИСТОВ».

Весь монтаж, все расположение изо-материала, — шрифт, рисунки, линейки — должно быть дано так, чтобы «зацепить»



Схема № 2.

внимание, повернуть зрителя, хочет он этого или нет, к изображаемому. Многие начинающие товарищи пытаются, по своей неопытности, вводить много красок в стенгазету и в лозунг. Действие получается обратное — ярмарочная пестрота мешает восприятию, получается крикливо, но не убедительно. Лозунг надо писать одним, самое большее, двумя цветами. В стенгазету брать не более трех-четырех красок, включая и черную. Из них одна, две должны быть сильными, яркими, остальные — слабой и спокойной окраски, как подцветок в рисунке, как цветовая подкладка под шрифт, который хотят выделить особо.

Выделять шрифт можно еще наклонным вперед расположением. Это придает большую динамичность (движение). Особенно, если подчеркивать его сильной полосой сверху или снизу. Среди четкого печатного шрифта обращают на себя внимание лозунг или слово, написанные как бы «от руки», жирно, рукописным шрифтом. Но этим не следует злоупотреблять, так как тогда теряется тот контраст (резкая разница), на котором основано действие такой надписи.

Для стенгазеты, при отсутствии другого изо-материала или при необходимости дать документальные изображения, можно брать (и очень удачно) фото и вырезки клише из журналов. В фотомонтаже надо не «шикарить» (как это иногда делают журналы и профессионалы-монтажисты), а давать те сопоставления, которые лучше об'единяют, рассказывают, показывают. Лихие, перегруженные сечениями, вклейками фото-монтажи, где из головы стоящей фигуры вылетает цеппелин, из правого бокового кармана торчат непонятные железные формы, а ноги путаются в невероятных колесах и шестернях, способны раз'яснить не больше, чем сшитое из кусков ситца одеяло.

Делать стенгаз надо на живом, близком материале своего завода, своего предприятия. Ни одна тема из производственной жизни, проф и культработы, бытовой перестройки не может быть слишком мелка для стенгаза. Вопросы общего порядка находят свое освещение в печатных органах, читаемых всеми, стенгаз же должен под углом зрения этих общих задач вскрывать недочеты, отмечать достижения своего завода, отдельных его цехов, показатели их соцсоревнования, борьбу за промфинплан. Надо сделать известными всем своих лучших, настоящих ударников, рационализаторов, активистов, надо заклеймить вредителей, летунов, рвачей и шептунов.

Когда работе стенгазеты будет уделено такое действенное и любовное внимание, когда сама эта работа будет вестись не по принципу "тяп-ляп" или «на охоту ходить — собак кормить», тогда она не сможет не дать удовлетворения нашим изо-рабкорам, тянущимся к искусству. Сама эта работа будет самой действенной формой ознакомления, срастания с изо-искусством.

Необходимо для дальнейшего ведения нашей «странички изо-рабкора» не только присылать отдельные «домашние» рисунки, но присылать фото своих наиболее удавшихся проработанных стенгазет или хотя бы отдельных частей. Указывая в присланном материале ошибки и правильные решения, мы могли бы шире повести дело изо-консультации, связав его с живым участием наших товарищей не только как художников-самоучек, но и как изо-активистов в напряженной работе их предприятий.

Создание изо-активов там, где их нет, всемерная поддержка существующим — главная задача нашей консультации.

Г. Шегаль

САМОУЧКИ ПИШУТ:

Я родился в 1910 г. в г. Хашури (б. Тифлисской губ.). В школе у меня появилось желание рисовать. Сперва я рисовал картинки, а потом стал заниматься графикой. Делаю плакаты, лозунги, рекламы, трафареты букв и пр. Помогаю украшать революционные праздники. Из-за моего пристрастия к рисованию я рассорился с родителями, ушел от них и много бедствовал. Хотел поступить в художественную школу, но не удалось. Теперь работаю чернорабочим на ст. Гянджа, Закавказской ж. д. и продолжаю рисовать. Очень хотелось бы услышать ваше мнение о моих рисунках.

Ст. Гянджа, Закавк. ж. д.

И. Мчедлишвили

Я — кружковод, веду кружок в коммуне. Сам—тоже самоучка. Очень бы хотелось получать от вас через «страничку изо-рабкора» руководство. Особенно укажите литературу, по которой можно было бы самому учиться и учить других.

С. Товла, Мордовской обл.

А. Смирнов

Прошу «страничку изо-рабкора» дать мне несколько советов производственного характера: что делать с холстом, грунт которого дал трещину? Стоит ли на нем писать или исправлять (холст большой) и как грунтовать холст или фанеру, чтобы грунт не трескался? Можно ли за отсутствием клея покрыть фанеру масляным лаком и писать масляной краской? Можно ли разжижать краску керосином и где можно получить масляные краски? Не думаете ли вы устроить выставку работ читателей вашего журнала? Нам негде показать свои работы...

Макарьев, Ив.-Вознесенск. обл.

Е. Персон

В одном из номеров вашего журнала вы критиковали мои рисунки. Вполне соглашаясь с вашей критикой, посылаю вам еще несколько рисунков,— думаю, что они больше отвечают тем требованиям, которые вы пред'являете к нам — самоучкам.

М. Белоконь

Прошу редакцию ответить мне на вопрос: что я могу сделать в своем селе как художник-самоучка?

С. Бутля, Навлинского района.

Я. Аверючкин



А. Дворянинов Плакат



Ив. Дронкин — Матросы

Во время гражданской войны, когда мне было 14 лет (в то время я уже рисовал), я встретился с тремя матросами и с ними уехал на фронт.

Ребята они были боевые, все время участвовали в сражениях, я им подтаскивал патроны, носил папиросы, продукты и т. д. Однажды матросы пошли в разведку и наткнулись на деникинский обоз со снарядами. Наша братва решила обоз этот отбить. В обозе было 15 повозок. И вот мы взяли их на испуг — бросили гранату и на ура с маузерами побежали на них в атаку. Конвой в панике разбежался, бросив обоз со всем снаряжением. Этот момент боя меня сильно захватил, и я нарисовал большую картину. В картине изображены эти три матроса. Средний из них, который бросает гранату,—Сергей Тарханов. Картину эту я делал в очень плохой обстановке: не было ни места, ни материала, работал над ней 11 дней (это при том условии, что я работаю еще на производстве — в трудкоммуне ОГПУ № 1). Посылаю я вам эту картину и прошу поместить ее в журнале.

Ст. Болшево, Сев. ж. д.

И. Дронкин

ВСЕМ ИЗО-РАБКОРАМ, ИЗО-КРУЖКОВЦАМ И ХУДОЖНИКАМ-САМОУЧКАМ

Связь редакции журнала с самоучками, изо-рабкорами и изо-кружковцами крепнет. «Страничка изо-рабкора» все больше и больше получает писем и рисунков, присылаемых со всех сторон Советского союза в журнал на консультацию. В связи с этим система советов, как делалось до сих пор, перестает быть удовлетворительной.

Поэтому с нового года редакция переходит к более планомерным и охватывающим формам работы.

В частности, на конкретном материале поступающих в редакцию рисунков мы будем давать в отделе «Страничка изо-рабкора» беседы и статьи о теме и трактовке темы, о композици, рисунке, цвете... О работе в стенгазете, над плакатом и карикатурой.

Таким образом, советы по рисункам (с указанием фамилий) будут даваться в тексте общей редакционной статьи, разбирающей более или менее подробно одну из сторон творческого процесса.

Кроме того, отдельные указания и советы самоучкам, изо-рабкорам и изо-кружковцам будут писаться отдельно и посылаться по сообщенным ими адресам.

Несколько общих замечаний по рисункам, помещаемым здесь.

В большинстве присылаемых нам рисунков есть один характерный и крупный недостаток: работая над рисунком, начинающие художники-самоучки, изо-рабкоры стараются сделать его так, как это делают «настоящие» художники, как это напечатано в разных журналах.

Поэтому получается, что наши изо-рабкоры, кровно связанные с производством, знающие его подробно и глубоко, — в своих рисунках дают не более «зоркий», не более ценный материал, чем художники-профессионалы, по необходимости делающие зарисовки как бы со стороны, без глубокого знания жизни производства. Такие рисунки, скользящие по поверхности явлений, чисто внешне «отражающие» производство — не полноценны. Оставим такое занятие для тех ху-

дожников-профессионалов, которые не находят в себе творческой живости и революционной зарядки для глубокого проникновения в жизнь производства и задачи социалистического строительства.

Что же нужно?

Поясним!

Мы получили в числе прочих рисунков один, изображающий заводскую сцену, — под'ем бадьи (т. Трифонов).

Казалось бы — это обычная сцена, обычный рисунок, обычный подход к изображаемому, свойственный всем, в том числе и пришлому профессионалу-художнику: красивое пятно — бадья, рабочие, красивой группой тянущие изо всех сил цепь блока.

И вдруг—совершенно неожиданная надпись: «Ликвидируем такой труд». Рисунок становится сразу интереснее, глубже, ценнее. Этого не мог дать профессионал-художник обычного типа «с налету». Здесь художник-самоучка дает критику неоправдываемой затрате труда, об'являет войну рутине и штампованной «красивости» рисунка То, чем многие художники любовались бы (какое красивое напряжение мускулов), рабкор бичует, как трату человеческих сил, как недостаток в производственном процессе

Этот рисунок уже глубже, чем другие рисунки.

Конечно, в дальнейшем нужно, чтобы ирония, критическое отношение к изображаемому сказывалось бы не в надписи, а в самом изображении, во всех средствах живописного языка, в каждой черте рисунка, чтобы он не нуждался в пояснениях. И дело здесь не во внешнем мастерстве, не в технической ловкости художника, а в глубоком подходе к факту, в предельной увязке восприятия и передачи, в предельной увязке мысли с работой руки художника.

В этом случае искусство изо-рабкоров будет не «обслуживать» и не «отображать» социалистическое строительство, ударничество, соревнование, а органически участвовать в них, станет частью самого строительства.



К. Трифонов Ликвидируем такой труд

НАША КОНСУЛЬТАЦИЯ

Тов. Персон, г. Макаров, Ивановская обл.

Отвечаем на ваши вопросы: с холстом, давшим трещины, домашними средствами не справиться; с этим борются очень сложными приемами. Чтоб грунт не трескался, надо прибавлять в него глицерна, 10 — 15 капель на стакан грунта. Можно прибавлять мед (за неимением глицерина), но это делает грунт чувствительным к впитыванию воды, находящейся в воздухе.

Грунтовать фанеру масляным лаком вместо клея, конечно, можно. Но грунтуя лаком, надо не переборщить, так как иначе писать будет неприятно. Мазок не будет связан с грунтом, и живопись будет клеенчатой.

Прекрасный грунт — казеиновый (творожный). Обварите отжатый творог кипятком, отцедите воду, разотрите в миске деревянной ложкой до равномерной кашеобразной массы. Прибавьте нашатырного спирта в количестве 1/3 к об'ему творога. Дайте постоять ночь. Творог и нашатырный спирт соединятся в однородную массу. Туда надо прибавить глицерина в указанных выше количествах, воды — до желаемой густоты и цинковых белил.

Разжижение керосином дает со временем потемнение живописи. Лучше брать бензин, но вообще почти все дешевые разжижающие средства не прочны.

Для устройства выставок не нужно ждать центра: организуйте местный филиал ОХС (Общество художников самоучек), свяжитесь с центральным ОХС.

Краски можно купить: Москва, Кузнецкий мост, кооператив «Художник».

Тов. Смирнову А. Л., село Товла.

В работе изо-кружка, руководимого вами, мы можем принять участие дачей вам советов и указаний в «страничке изо-рабкора». Присылайте нам работы членов вашего кружка (но только в подлинниках, а не в копиях). Особенно нас интересуют карикатуры и злободневные рисунки на темы: ликвидация прорывов, работа по выполнению промфинплана, участие рабочих и служащих в соцсоревновании и ударничестве и т. д. Пишите, какую работу вы и ваш кружок проводите в избе-читальне, как откликаются ваши кружковцы на конкретные темы колхозного и совхозного строительства.

Как начальное руководство по отдельным видам изо-работы могут быть использованы следующие брошюры, изданные издательством АХР: «Учитесь рисовать»— Н. Масленикова, «Графика в быту» — Б. Земенкова, «Рисунок пером и кистью» — Масленикова, «Заметки по технике живописи» по книге Моро Вотье. Можно выписать по адресу: Москва, Цветной бульвар, 25, ИЗОГИЗ.



А. Фальковский Тень войны



Белобандиты СССР то колется

В. Смирнов СССР колется

ВОЗЗВАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО РЕВОЛЮЦИОННЫХ ХУДОЖНИКОВ КО ВСЕМ РЕВОЛЮЦИОННЫМ ХУДОЖНИКАМ МИРА

Хваленая „стабилизация" капитализма после военного капитализма перешла в мировой „экономический кризис". Буржуазия мобилизует все силы, чтобы за счет усиления эксплоатации рабочего класса, беднейшего крестьянства и мелкой буржуазии продлить свое господство и существование. Уменьшение заработной платы, увеличение рабочего дня, уничтожение частичных завоеваний рабочего класса, усиление угнетения трудящихся колоний и полуколоний, новая империалистическая война, прежде всего война против СССР — вот путь, по которому идет мировая буржуазия.

В это же время в СССР рабочий класс, беднейшее крестьянство, трудящиеся массы, под руководством коммунистической партии низвергнувшие класс эксплоататоров, через индустриализацию страны, сплошную коллективизацию сельского хозяйства на базе ликвидации кулака как класса, плановой организации производства и обмена, небывалыми в истории темпами строят социализм. Уничтожена безработица, развертывается культурная революция, осуществляется в 4 года пятилетний план, разрешаются социально-экономические проблемы, которые неразрешимы никакими средствами при капиталистической системе. Гигантские успехи социалистического наступления пролетариата неоспоримы. Именно поэтому мировой империализм готовит войну против СССР.

Дальнейшее углубление экономического кризиса усиливает наступление против рабочего класса, против народов колоний, усиливает фашизацию и милитаризацию капиталистических стран. Все это создает новый подъем международного революционного движения.

Буржуазная культура, как и вся капиталистическая система, переживает кризис. Если буржуазное искусство по своему содержанию и своей форме переживает период распада и разложения (нигилизм, беспредметничество), то, наоборот, классовая борьба пролетариата и всех угнетенных народов и строительство социализма в стране уже победившего пролетариата, в СССР, дает неисчерпаемые источники для нового содержания и искания новых форм в искусстве.

Выход из тупика буржуазной культуры искусства дает только пролетариат. Революционные художники никогда не стояли в стороне от классовой борьбы. Мы имеем в истории имена таких великих художников, как Гойа, Курбэ, Домье, Ван Гог, Гоген и др., которые непосредственно участвовали в европейском и колониальном революционных движениях.

Мы, современные революционные художники, с исключительной активностью должны бороться рука об руку с пролетариатом и угнетенными национальностями:

Против самого позорного преступления, какое может произойти, — войны международной буржуазии против СССР,

Против угнетения буржуазией колониальных и полуколониальных народов,

Против эксплоатации труда, уменьшения заработной платы, увеличения рабочего дня, уничтожения частичных завоеваний рабочего класса,

Против фашизма и белого террора и особенно против бешеного польского фашизма и террора в Западной Украине и Белоруссии,

Против социал-фашизма — социал-демократии.

Мы, революционные художники, в настоящее время должны бороться вместе с пролетариатом:

За освобождение труда от капитала, за раскрепощение отсталых народов колоний,

За создание новой культуры трудящихся.

Мы, революционные художники должны, используя накопленный художественный опыт и достижения прошлых веков в области нашей работы, в области изобразительного искусства, бороться за революционное содержание в искусстве и новые формы искусства, понятные широким трудящимся массам и основанные на практике классовой борьбы,

За синтез классового содержания и новой формы в революционном искусстве,

За рабочее самодеятельное искусство, с которым революционные художники должны участвовать во всех политических кампаниях, демонстрациях, прессе, празднествах рабочего класса,

За анализ и практическое использование результатов опыта революционного искусства народов СССР!

Вышеперечисленные задачи революционные художники всех стран могут разрешить, только сплотив и организовав свои силы,—

путем создания международной организации революционных художников,
путем создания национальных секций в отдельных странах,
путем взаимной крепкой связи международного объединения революционной литературы и международного объединения революционных художников и др. видов искусств.

Этим самым революционные художники должны осуществить главную задачу революционного искусства — организованно, коллективно, под руководством своего международного центра и революционных рабоче-крестьянских центров своих стран, участвовать в борьбе рабочего класса против буржуазии.

Да здравствует международная организация революционных художников!
Да здравствует международная организация революционной литературы!

Временная комиссия по подготовке Международного бюро революционных художников (МБРХ).

Представители революционных художников:

САСШ	— *Элис и Гроппер*
УССР	— *Комашка А.*
РСФСР, Венгрия	— *Бела Уитц*
Германия	— *Курелла*
Болгария	— *Кулявков Кр.*
Франция	— *Гранжуан*



П. Соколов-Скаля — Прорыв (авария на керченской домне № 1).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СССР

ПИСЬМА С МЕСТ

(Письмо из Свердловска).

Наш приезд в Свердловск явился для местных работников совершенно неожиданным. Кампании по ликвидации прорыва почти не велось. Мы поступили в распоряжение Дорпрофсожа, который не знал, как нас использовать. Сидели дня два без дела. Тогда была нарисована карикатура, характеризующая положение. Сидит бригада на железнодорожных путях, мерзнет и ругается,—наверху надпись: „неиспользоваанная бригада москвичей“, внизу—бригадники: „неужели мы приехали отдыхать?“. Карикатуру эту мы торжественно при всей партийной массе (после партийного собрания) преподнесли зав. культотделом т. Калугину. Наутро, после „подарка“, сразу же нашли нам работу. Нас передали в распоряжение участкового комитета железнодорожников. Вначале нам дали писать лозунги. О прорыве—ничего. Газета здешнего узла „Железнодорожник“ выходит раз в пятидневку. И тоже о прорыве—ни слова. Мы настояли на выпуске экстренного выпуска газеты, посвященной прорыву, а вместо увеселительных выступлений предложили устроить „день поднятия труддисциплины“. Назначено было это выступление на 20/IX. Мы оформили печатную газету, внутренность клуба и „галлерею вредителей“. Эта галлерия носила характер окон сатиры „РОСТА“. Нам давали материал о вредителях, рвачах, хулиганах, прогульщиках, а мы делали карикатуры, подписывали стишками—раешником—с указанием конкретных фамилий. „Галлерея“ имела большой успех, и мы решили ее использовать для дальнейшей работы.

Сделали „доску энтузиастов“.

После этого выступления нам дали вагон-клуб и послали по маршруту—Красноуфимск—Дружинино—Бердянск—Златоуст—Челябинск—Уфалей и обратно Свердловск. В каждом из этих пунктов мы собирали рабкоров и вместе с месткомом выявили слабые стороны работы, по которым нужно было бить. Проводили экстренные выпуски стенгазет, попутно консультируя об оформлении их. На конкретных вредителей всякого рода срывов делали карикатуры.

В Дружинино никакой работы не велось. Комсомольская ячейка в стенгазете не участвовала, о прорыве молчала. Наша попытка устроить специальное выступление в клубе была сорвана. Тогда, наутро мы выпустили экстренный выпуск стенгазеты и сделали плакат, изображающий болото, в котором потонула работа по ликвидации прорыва промфинплана, культработы и пр., и сообщили о состоянии работы в газету „Уральский Рабочий“. В результате была назначена комиссия по проверке состояния работы в Дружинино. Из всех этих выступлений собралась галлерея вредителей всего узла в 17-18 экз. В Свердловске выставляли эту галлерею отдельной выставкой. Выставка имела громадный успех. **Г. СРЕТЕНСКИЙ**

Считать себя мобилизованными...

(Письмо из Нижн. Новгорода).

Культурно-оперативный пост завода «Красное Сормово» обратился к Нижегородскому филиалу АХР с просьбой помочь ему в художественной работе. По этому поводу было собрано общее собрание членов филиала, на которое были приглашены также все художники Н. Новгорода, желающие принять участие в этой работе.

Собравшиеся художники, преимущественно члены АХР, постановили считать себя мобилизованными на работу по ликвидации прорывов на заводе «Красное Сормово». Немедленно организовали три бригады, выехали на место и сделали там 70 портретов с рабочих-ударников. Потом из этих портретов устроили выставку в Сормовском доме культуры.

Написали много лозунгов и плакатов. Ко дню ударника декорировали Дом культуры.

Проработав в ударном порядке восемь дней, художники своей работой помогли культурно-оперативному посту и сами получили большую художественную зарядку в работе на заводе.

Выезд художественных бригад на производство имеет громадное значение в пролетаризации нашего искусства.

А. Суслов

Художники в колхозе

(Письма из колхоза „Новый Путь“ Тверского района)

АХР в свое время взял через свои центральные художественные курсы шефство над колхозами «Красная Искра» и «Новый Путь» Тверского района.

Была послана на лето культбригада в составе 3-х художников. Бригада пробыла там с 15 июня по 1 сентября. За это время она провела большую не только художественную, но и общественную работу. Организована дружина молодежи для антирелигиозной пропаганды и отпора кулацкой контрреволюционной агитации. Организованы стрелковый кружок и изо-кружок. Бригада принимала большое участие в уборочной и посевной кампаниях, обслуживала избы-читальни и активно участвовала в работе стенгазеты. Бригада за свою работу получила благодарность от колхозников и от партийно-общественных организаций колхоза. Колхозники просят АХР и в дальнейшем практиковать посылку таких бригад. Они приносят большую пользу колхозам.

Е. И.

Вместе с шахтерами на борьбу за уголь

(Письмо из Ташкента)

Об'единение ташкентских художников АРИЗО мобилизовало себя на борьбу с культпрорывом на копях Кизыл-Кия и Сулюкты.

В своем обращении к шахтерам указанных копей художники пишут: «Из статей выездной редакции «Правда Востока» видно, что на копях Сулюкта и Кизыл-Кия образовался большой прорыв в культработе. Мы, художники ташкентского об'единения АРИЗО не можем оставаться безучастными в великом историческом деле и вне участия в ликвидации прорыва. Надеемся, что Главискусство, наконец, поможет художникам проявить боевую инициативу в таком, еще небывалом, для Средней Азии, опыте. Косность и недооценка зрительного воздействия должны быть сломлены».

АРИЗО выделило из своей среды две бригады художников-организаторов в копи. Эти бригады должны будут организовать в копях изо-ячейки, принимать активное участие в оформлении стенной газеты, оформлять черную и красную доски, ввести доски соцсоревнования и пр. Художники обязуются, вместе с шахтерами, дать кузницам пятилетки уголь.

Мальт

С. Мальт — Окучка хлопка в колхозе „Красный Октябрь“

ПО ФИЛИАЛАМ

КОЛОМНА

Члены филиала прикреплены к ряду крупнейших предприятий Коломны: к цементному заводу, арматурному, машиностроительному, артиллерийскому, хлебозаводу и др.

Посылка бригад и их работа согласовывались с Райпрофсоветом.

ВЯТКА

Организованы три бригады художников и прикреплены к фабрично-заводским предприятиям. Под руководством членов филиала учащимися художественно-педагогического отделения техникума готовится передвижная выставка по промфинплану третьего года пятилетки. На выставке будут экспонированы плакаты и диаграммы. Выставка обслужит заводы и фабрики Вятки.

АСТРАХАНЬ

В распоряжение ОСПС выделено 6 бригад в составе 18 художников. Бригады направлены для обслуживания предприятий судоверфи, сетевязальной фабрики, бондарного завода и др.

ОСПС выразил филиалу благодарность и в своем отзыве отметил плодотворность агит-художественной деятельности художников, стимулировавших мобилизацию рабочих на ликвидацию прорывов промфинплана.

Кроме участия в кампании по ликвидации прорыва, филиал также принял участие в художественном оформлении кампании всеобуча.

ТУЛА

Работа членов филиала проводилась главным образом по культэстафете. Выполнены 18 плакатов, диаграммы, лозунги. Обслужен завод им. Дзержинского. Часть художников, направленная для ликвидации прорыва на транспорте, не смогла выполнить работу благодаря халатности товарищей, в распоряжение которых они были направлены.

ПЯТИГОРСК

Работа членов филиала проводилась по согласовании с Горкомом изо и Горсовпрофом. Кроме участия в кампании по ликвидации прорыва, филиал принимал участие в ударных бригадах, направленных на хлебозаготовки, по всеобучу и др.

ОРЕНБУРГ

7/XI состоялось открытие выставки филиала. На открытии присутствовали представители партийных, профсоюзных и общественных организаций. Всего за первый день прошло 1100 посетителей. Общественность проявляет к выставке большой интерес. Ряд организаций выразил благодарность за ее устройство.

В тематических работах отражены Оренбург в первые годы революции, а также моменты коллективизации района. В организации выставки принимал близкое участие Горпрофсовет.

* * *

ПАМЯТНИК ЧАПАЕВУ

Средне-волжский крайисполком решил поставить памятник тов. Чапаеву в гор. Чапаевске. Составление проектов, эскизов и сооружение памятника передано по договору ИЗОГИЗу.

К сооружению памятника привлекаются лучшие скульпторы Москвы и Ленинграда.

* * *

ОРГАНИЗУЕТСЯ УКРАИНСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ХУДОЖНИКОВ

По инициативе Центрального президиума ВУАПМИТ (быв. АХЧУ) и ЦБ АРМУ организуется украинская федерация революционных художников.

В выпущенном ими воззвании ко всем революционным художникам Украины говорится, что момент напряженного социалистического строительства и обострения классовой борьбы требует консолидации пролетарских художественных сил и что наилучшей формой такой консолидации является федерация.

Совещанием предложено художественным об'единениям УССР „Жовтень" и ОММУ выделить по одному представителю в оргбюро по созданию всеукраинской федерации революционных художников.

ВУАПМИТ и АРМУ выделили по два представителя. Оргбюро предложило в ближайшее время выработать платформу и устав федерации на классово пролетарской основе.

В организации федерации принимает участие Всеукраинский комитет Рабис.

ПРОТЕСТ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ ПРОТИВ РАЗГРОМА „БАУХАУЗА"

Требование об из'ятии из Третьяковской галлереи картин Василия Кандинского

11 ноября в Красном зале АСИ (Рождественка, 11) состоялся митинг протеста советской художественной общественности против разгрома немецкой полицейщиной революционной архитектурной школы „Баухауз".

В митинге протеста приняли участие студенты и научные работники полиграфического, архитектурно-строительного, лесо-технологического, силикатного, текстильного институтов, а также художественные об'единения „Октябрь" и „Молодой октябрь". На митинге протеста с большой речью выступил бывший руководитель „Баухауза" архитектор Ганнес Мейер.

„Разгром „Баухауза",—говорится в принятой резолюции,—еще раз свидетельствует о том, что вся болтовня о так называемой „демократии" является лишь одним из методов господства диктатуры буржуазии. Разгром „Баухауза"—одно из проявлений белого террора, который все чаще применяет фашизирующаяся капиталистическая Германия против нарастающего революционного движения рабочего класса, против революционной интеллигенции, идущей вместе с рабочим классом на бой с фашизмом и социал-фашизмом. Тупик, в который вошла буржуазная культура Запада, в том числе и буржуазное искусство, неразрывно связан с загниванием капиталистической системы в целом, о чем особенно говорят факты последнего времени. Бешено развивающийся экономический кризис в Германии, Америке и других странах и связанные с ним рост безработицы, снижение зарплаты, локауты и т. д. говорят о том, что загнивающий капитализм уже не способен создать новые ценности в области идеологической культуры. Он может разрушить только лучшее, что создает революционная интеллигенция. Но, несмотря на все попытки немецких капиталистов и их социалшуцманов, им это не удается. Они могут закрыть только школу, но не могут закрыть от рабочего класса и революционной интеллигенции путь к победе над капитализмом, путь к социализму. Разгром „Баухауза" еще сильнее закрепит борьбу за идеи и методы, за которые боролся „Баухауз", во главе которого стоял Ганнес Мейер".

В резолюции говорится далее, что белоэмигрант В. Кандинский является одним из тех, которые закулисно с социал-фашистами подготавливали разгром „Баухауза". Поэтому собрание обратилось к дирекции Третьяковской галлереи с требованием снять картины В. Кандинского со стен галлереи.

Собрание протестует также против методов показа ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) творческой продукции советского искусства за границей, против ориентации ВОКС на абстрактно-художественное мастерство, против устройства выставок за рубежом с ориентировкой на буржуазию, против игнорирования пролетарской аудитории и зрителя в буржуазных странах.

К этому протесту присоединяется и секретариат АХР.

В ФЕДЕРАЦИИ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Несмотря на большие сдвиги, происшедшие в среде художников по линии общественно-политической активности, особенно после известного обращения ЦК ВКП(б) от 3 сентября, значительное число работников изо-фронта все еще отстает в этой области от других отрядов культурного фронта.

Совет Федерации советских художников, учитывая это, решил провести ряд мероприятий, направленных на развертывание и углубление общественной работы среди художников.

На одном из своих заседаний президиум совета Федерации постановил выделить группу художников, которая должна будет руководить обслуживанием в общегородском масштабе важнейших политкампаний.

Остальную часть художников, входящих в Федерацию, решено прикрепить к заводам, фабрикам и рабочим клубам, при условии обеспечения равномерности их общественной нагрузки и плановости их работ.

Вместе с тем президиум намечает прикрепление художников, на срок не менее года, к предприятиям для организационной работы по обслуживанию агиткампаний.

* * *

Для повышения политических знаний художников президиум совета Федерации постановил организовать специальную комиссию по составлению программ как для кружковой проработки, так и для заочной политучебы.

Комиссия будет составлена из представителей Комакадемии, Института красной профессуры, ГАХН'а и Рабиса.

* * *

В состав экспертной комиссии ИЗОГИЗ'а президиум совета Федерации избрал своими представителями следующих тт.: Гутнова, Шифрина, С. Герасимова, Коннова, Телингатера и Кравцова. Кандидатами к ним — тт. Кирпичева, Вильямса и Пименова.

* * *

Президиум совета Федерации разработал проект своего издательского плана на ближайшее время.

Проект намечает большую и разнообразную издательскую деятельность Федерации, охватывающую главнейшие проблемы современного советского изоискусства.

Предполагается издание специальных сборников, отдельных книг, монографий, справочных руководств и журналов.

Специальные сборники, разрабатывающие актуальные вопросы современного изоискусства, будут посвящены: производственному искусству, строительству социалистических городов, самодеятельному искусству, станковой живописи, скульптуре, оформлению демонстраций и искусству художника в театре.

Отдельными исследованиями выйдут работы: „Пролетарский художественный молодняк", „Изо и оборона СССР", „Изоискусство и религия", „Дискуссия о творческом методе изо", „Филиалы Федерации".

В дополнение к сборникам и книгам намечается издать десять монографий, характеризующих художественные об'единения, входящие в Федерацию, каталоги выставок и два журнала: „Изо-фронт" и „Бригада художников".

Кроме этого, предполагается выпуск периодического издания (выпусками) „Заочные курсы по изо".

* * *

Совет Федерации подготавливает к выпуску (в изд-ве ИЗОГИЗ'а) книгу „Художники на заводах и фабриках". В книгу войдут отчеты об общественной работе художников на заводах и в клубах и о работе художников, командированных в колхозы и индустриальные центры; отчеты о кампаниях по борьбе с прорывами и об изооформлениях торжеств 13-й годовщины Октябрьской революции.

ОХС

Об'единение художников-самоучек насчитывает в своих рядах 252 члена. Из них: рабочих 118 чел., служащих — 78, военнослужащих — 3, красноармейцев — 3, крестьян — 16, учащихся — 27, домохозяек — 7. Членов ВКП(б) — 32 чел., комсомольцев — 44.

Филиалы и ячейки ОХС имеются на Ревдинском заводе Уральской области, Дегтяринском руднике Ревдинского завода, в г. Коломне, на ст. Барабинской, при рабочем клубе им. Октября, в г. Тейково, в Свердловске и Муроме.

В Москве имеется ячейка при красном уголке строителей. Организуются филиалы в Брянске, Вышнем Волочке и Вязьме.

ОСТ

Ведутся подготовительные работы по устройству персональных закрытых выставок и работ членов общества, вернувшихся из летних командировок, и 5-й тематической выставки общества.

Около 50 процентов обществ вступили в производственный сектор Федерации. Организована бригада по коллективной работе, по станковой живописи.

Намечены товарищи в бригады по обслуживанию предвыборной кампании.

АХР

Прорабатывается производственный план АХР. 15 ноября план обсуждался Центральным советом АХР. План подвергся жесткой критике художников. Выступали: Вязьменский, Дейкин, Федорченко, Тихомиров, Будилов (ленинградский филиал) и др.

Организовано Международное бюро революционных художников

Вслед за конференцией Международного об'единения революционной литературы в Харькове, с 7 по 16 ноября при Международном бюро революционной литературы работало оргбюро по созданию Международного бюро революционных художников (МБРХ). На пленуме присутствовали представители САСШ — тт. Гроппер и Энд Эллис, Болгарии — Кулявков, УССР — Комашка, Венгрии и РСФСР — Бела Уитц, Германии — Курелла. Должен был еще присутствовать представитель Франции Гранжуан, но он был задержан в пути французской полицией и на конференцию не прибыл.

Пленум заслушал доклад т. Бела Уитц об основных моментах работы Международного бюро и доклады с мест.

«Главная задача бюро, — сказал т. Бела Уитц,— это борьба с подготовкой империалистической войны против СССР, затеваемой капиталистами. Необходимо мобилизовать все средства искусства для борьбы с буржуазным террором и социал-фашизмом, для борьбы за революционное искусство».

Диференциация буржуазного и пролетарского изоискусства по содержанию и форме, борьба с буржуазным искусством, а также правыми и «левыми» влияниями на пролетарское искусство должны стать второй задачей Международного бюро революционных художников.

Третьей задачей должны стать выявление рабочих талантов и организация самодеятельного искусства в рабочей среде, художественное оформление политических кампаний и быта. И, четвертая задача — организация изо-рабкоров в капиталистических странах.

Художники, входящие в секции МБРХ, должны разоблачать перед широкими массами главных вдохновителей подготовки войны, вождей социал-демократии, как прислужников буржуазии и т. д. и т. п. Необходимо противопоставить всю силу изобразительных средств революционного искусства продажным искусству и прессе буржуазии.

Революционное искусство должно овладеть всеми формами, могущими быть оружием в повседневной классовой борьбе пролетариата. Картина, плакат, открытка, иллюстрация, карикатура,— все это должно стать боевым оружием пролетариата, все это должно быть классово заострено и соответственно направлено.

Корни работы об'единения революционных художников должны лежать в самодеятельном рабочем искусстве и искусстве революционных крестьянских масс.

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА
30 КОП.

Открыта на 1931 год подписка

на ежемесячный журнал

ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

(бывший „ИСКУССТВО в МАССЫ“).

Орган Ассоциации художников революции. Под редакцией: А. А. АНТОНОВА, Л. П. ВЯЗЬМЕНСКОГО, П. Ф. ОСИПОВА, А. П. СЕВЕРДЕНКО, Л. О. ЧЕТЫРКИНА.

Программа журнала:

Борьба за пролетарский стиль в пространственных искусствах. Сплочение действительно революционных художников в борьбе за социалистическое строительство, за промфинплан. Поощрение смелого творческого поиска новых форм. Отпор чуждым идеологическим творческим системам и чуждой творческой практике. Воспитание новых кадров. Руководство попутническим движением. Помощь самодеятельному искусству. Ознакомление читателей журнала с успехами искусства в нацреспубликах. Усиление производственных искусств. Внедрение искусства в быт. Руководство изо-рабкорами и художниками-самоучками.

Отделы журнала:

За пролетарский стиль в живописи (обсуждение вопросов творческого метода). Художники в борьбе за промфинплан. Наши промахи и ошибки (самокритика). По выставкам и музеям. Успехи и недочеты производственных искусств. В помощь изорабкору и художнику-самоучке. Искусство национальностей СССР. Хроника изоискусств. Искусство за рубежом. Критика, библиография. Фельетон. Карикатуры. Переписка с читателями.

На 1931 год

журнал „Искусство в массы“ перестраивается в злободневный, регулярно выходящий изо-журнал, рассчитанный на художников-бойцов развернутого социалистического наступления, независимо от их цеховой принадлежности.

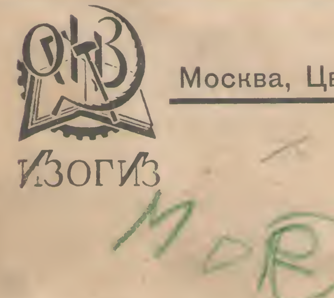
ЖУРНАЛ особенно много уделит внимания вопросам методологии творчества, увязывая это с практикой изоискусств в социалистической стройке и борьбе за промфинплан. В то же время журнал поведет борьбу за ясность и популярность языка.

ЖУРНАЛ будет стремиться к возможной понятности, даже в наиболее сложных теоретических статьях, помещаемых в нем.

ЖУРНАЛ улучшит и расширит отдел помощи самоучкам и изо-рабкорам.

В ЖУРНАЛЕ будет значительно расширен и улучшен отдел хроники.

ЖУРНАЛ издается на хорошей бумаге и богато иллюстрирован. В каждом номере журнала около 25 однотонных иллюстраций и одна красочная вкладка.



Москва, Цветной бульвар, 25

Об'ем журнала 4 печатных листа.

Подписная цена: На год . . . . 5 руб. — коп.
„ 6 мес. . . . . . . 2 руб. 50 к.
„ 3 „ . . . . . . 1 руб. 25

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО